

Über Naturschilderung

Friedrich Ratzel



ZIRBE
in den Grödener Dolomiten.

Über Naturschilderung

Von

Friedrich Ratzel

Mit 7 Bildern in Photogravüre

2. unveränderte Auflage

München und Berlin
Druck und Verlag von R. Oldenbourg
1906

Vorwort.

Dieses kleine Buch widme ich allen Naturfreunden, besonders denen, die als Lehrer der Geographie, der Naturgeschichte oder der Geschichte den Sinn für die Größe und Schönheit der Welt in ihren Schülern wecken wollen. Es kann nur anregen, nur führen; aber Führer zu dem Schatze von belebenden und beglückenden Eindrücken sein zu dürfen, die in der künstlerischen Seite der Geographie liegen, ist schon viel. Die Schilderungen in den Reise-, Länder- und Völkerbeschreibungen sind ja längst von den Lesebüchern, den geographischen „Charakterbildern" u. dgl. ausgebeutet worden; aber meist doch nur so, daß man beliebte Abschnitte immer wieder abdruckte. Zum Nachdenken und Nachempfinden der Naturbilder und zu ihrem Nachschaffen im Unterricht müssen die Werke unserer Dichter und Künstler mit herangezogen werden; sie geben die Natureindrücke unmittelbarer, eindringlicher und oft tiefer wieder. Doch meine ich auch dieses nur in dem Sinne, daß, so wie den Dichter oder Künstler die Natur zur Schöpfung neuer Bilder, zur Aussprache schöner oder erhabener Gedanken begeisterte, nun

auch sein Werk uns die Natur in seinem Sinne anschauen lassen müsse. Wissenschaft genügt nicht um die Sprache der Natur zu verstehen. Für viele Menschen sind Poesie und Kunst verständlichere Dolmetscher der Natur als die Wissenschaft. Und der Lehrer, der an das Gefühl appelliert, kann seinen Schülern die großen Dinge der Natur näher und jene in ein lebendigeres, wachsendes Verhältnis zu denselben bringen.

Berührt sich nicht das Streben, dem dieses Büchlein entsprungen ist, in diesem Punkte mit dem Rufe nach Schulerziehung zum Kunstverständnis? Diese Erziehung kann ich allerdings in keinem anderen Sinne auffassen, als in dem: durch Kunst zur Natur, vom Lernen zum Sehen, vom Nachschaffen zum Mitfühlen, zum Selbsterleben. So verstanden, ist es ein schöner Gedanke, daß den Winter der rein verstandesmäßigen naturwissenschaftlichen Aufklärung ein sonniger Frühling der Naturfreude und Naturbefreundung vertreiben könnte, in dem der blütenreiche Kranz von körperlichem und gemütlichem Erleben und von Gedanken, den wir Naturgenuß nennen, von immer mehr Menschen in allen Ländern und zu allen Tagen und immer kundiger gewunden würde; und daß dazu der geographische Unterricht beitragen sollte, der wegen seiner Trockenheit verrufen war!

Leipzig, den 20. Juli 1904.

Friedrich Ratzel.

Inhalt.

Verzeichnis der Abbildungen:

Zur Einleitung.

1. Beschreibung und Schilderung.

Die Naturschilderung als Beschreibung in der Wissenschaft. — Drei Arten von Beschreibung. — Die Landschaftsschilderung. — Die physikalische und die geographische Behandlung einer Erscheinung. — Die Landschaftskunde. — Das Verhältnis der Schilderung zur Karte und zum Bild.

Die Naturschilderung als Beschreibung in der Wissenschaft.

Die Naturschilderung wird gewöhnlich als ein Zweig der Kunst betrachtet, mit dem die Wissenschaft an sich nichts zu tun habe. Einige halten sogar dafür, daß sie der Lyrik nahe verwandt sei, und andere legen ihr, wo sie sich strenger an die Beschreibung der Naturdinge hält, den Namen: Landschaftsmalerei in Worten bei. Dabei findet man es aber doch ganz in der Ordnung, daß die Wissenschaft sich ihrer als einer höheren und freieren Art von Beschreibung bedient; ja, man würde es als eine Lücke empfinden, wenn z. B. in einem Werke über Vulkane oder Koralleninseln oder Fjordküsten nicht

auch Schilderungen vorkämen, die uns zeigen, wie diese Dinge in der Landschaft stehen und aussehen. Auch wenn Bilder beigegeben sind, die diese Aufgabe erfüllen, sollen dennoch Schilderungen nicht fehlen, denn der Leser erwartet sich von ihnen eine Art von Belehrung, die die Bilder nicht geben können; die Schilderung soll ihm das Bild ergänzen. Liegt nicht darin die Anerkennung der wissenschaftlichen Notwendigkeit der Naturschilderung?

Einige Beispiele mögen zeigen, wie hervorragende Forscher sich der Naturschilderung nicht wie eines fremden Schmuckes bedient haben, sondern als einer aus ihrer Darstellung selbst sich ergebenden Ergänzung und Krönung.

Leopold v. Buch schildert in seiner Besteigung des Pik von Teneriffa[1]), wie er aus den Torengen des Portillo auf den mit Bimsstein bestreuten eigentlichen Fuß des Vulkanes tritt. „Es war uns hier, als hätten wir die erhabene Stille und Einsamkeit der Gletscher der Alpen wiedergefunden. Wie auf Gletschern verloren sich die Menschen auf der endlosen, sanft ansteigenden Fläche der Bimssteine. Blöcke in der Ferne wurden, wenn wir endlich ihnen nahekamen, zu Felsen, Kraterhügel umher zu bedeutenden Bergen. Kein Maßstab der Ebene ließ sich noch anwenden." Charles Darwin zeigt uns in der Einleitung zu seinem Buche über den Bau und die Verbreitung der Korallenriffe[2]) „die ungeheueren Ringe von Korallengestein, oft viele Stunden im Durchmesser, hier und da überragt von einer niedrigen grünenden Insel mit blendend weißem Strande, an der Außenseite von der schäumenden Brandung des offenen

Ozeans umbraust und mit der Innenseite eine weite Fläche ruhigen Wassers umgebend, welches infolge des Reflexes hell, meistens blaßgrün ist". Und J. D. Dana, dem nächst Darwin das größte Verdienst um den Ausbau der Korallenrifftheorie zukommt, schildert folgendermaßen den Anblick einer Koralleninsel[3]): „Vom Verdeck eines Schiffes sehen wir zuerst nichts als eine Reihe von dunklen Punkten, die gerade über den Horizont hervorragen. Kurz darauf entfalten sich diese Punkte zu den Fiederkronen der Kokospalmen und eine grüne Linie, stellenweise unterbrochen, ist über der Oberfläche des Wassers gezogen. Kommen wir noch näher, so breitet sich die Lagune und ihr grüner Gürtel vor den Augen aus und ein fesselnderes Bild kann kaum gedacht werden. Die Brandung, die laut und schwer gegen den Außenrand des Riffes schlägt, steht in einem merkwürdigen Gegensatz zu dem Bild jenseits davon: der weiße Korallenstrand, das dichte Laubwerk und die tief eingebetteten Lagunen mit ihren Inselchen. Die Farbe des Wassers der Lagune ist oft ebenso blau wie die des Meeres, wiewohl es nur 10 bis 20 Faden tief ist; grüne und gelbe Töne durchziehen es, wo Sandbänke oder Korallenstöcke an die Oberfläche kommen; und dieses Grün ist ein zartes Apfelgrün, ganz anders als die gewöhnlichen schlammigen Töne seichter Wässer." Oskar Peschel sagt am Schluß seines geistreichen Aufsatzes über „Die Fjordbildungen"[4]): „Wo wir zerrüttete und zerschnittene Küstenumrisse erblicken, werden sie landschaftliche Eindrücke in uns hervorrufen. Wo wir Fjorde entwickelt finden, werden wir Steilküsten vermuten . . . Der Anblick der Fjorde erweckt uns die Vorstellung eines beständig getrübten Himmels mit schwer heranziehenden Wolken, die ihre Schauer über die Küste schütten, zu denen sich in

höheren Breiten Gletscher gesellen, die bis an den Seespiegel hinabwachsen und von denen sich Eisberge loslösen."

Man sieht an diesen Beispielen, wie wissenschaftliche Forscher mitten in ihrer Gedankenarbeit das Bedürfnis empfinden, aus der Zerlegung der Erscheinungen zurückzukehren zu einem Punkte, wo sie ein Ganzes übersehen. Es ist so, wie wenn der Maler immer einmal vor dem Bilde zurücktritt, wo er eine Menge von Einzelheiten ausführte; er will den Gesamteindruck gewinnen, zu welchem sie zusammenstimmen. Diese Schilderungen stehen nun auch keineswegs fremd oder ungewohnt in den Berichten der Forscher; wir, die sie lesen, haben vielmehr die Empfindung, daß sie so recht dazu gehören. Ist nicht unser Wunsch, zu wissen, wie eine fertige Koralleninsel oder ein fertiger Fjord aussieht und wie er in der Natur drin steht, ebenso berechtigt wie unser Streben nach Erkenntnis des Aufbaues einer Koralleninsel oder der Aushöhlung eines Fjordes? Und wer ist geeigneter, uns ein solches Bild zu zeichnen als der Forscher, der bei seiner Versenkung in die Einzelarbeit das Ganze so oft gesehen haben muß, und zwar mit dem Blick des Baumeisters, der jeden Stein kennt, den er auf den anderen setzt? Wäre es nicht ein Verlust gerade für seine Wissenschaft selbst, wenn er nicht dieses Bild, das vor ihm steht, auch uns zeichnete?

Drei Arten von Beschreibung.

Der Forscher mag in diese Schilderung so viel Kunst legen, als er will oder kann; solange er nur wahr bleibt, entfernt er sich nicht aus den Grenzen der Wissenschaft. Denn es gibt in jeder Wissenschaft, die es mit der Natur zu tun hat, mehrerlei Aufgaben der Beschreibung. Einmal werden die einzelnen Erscheinungen getrennt voneinander beschrieben, wie z. B. die Pflanzenarten und die Tierarten, die einzelnen Felsen, Planeten, Meteorsteine, und dann werden sie in ihren natürlichen Gruppierungen zusammengefaßt, z. B. als tropischer Wald, als nordische Tundra, als Korallenriff, als Sonnensystem, als Milchstraße. Es gibt Wissenschaften, die es fast nur mit jener ersten *Beschreibung des Einzelnen* zu tun haben, wie z. B. die systematische Mineralogie, Botanik oder Zoologie. Und es gibt andere, deren Gegenstände in großer räumlicher Ausdehnung vorkommen und ebenso auch zusammengruppiert sind und deshalb eine *Beschreibung in natürlichen Gruppen* fordern. Die Geographie verwendet beide Arten von Beschreibungen, indem sie einmal einen Berg, einen Fluß, einen Fjord und dann ein ganzes Gebirge, ein Flußsystem, eine Küste beschreibt. Die Geologie ist in derselben Lage. Auch die naturgeschichtlichen Wissenschaften müssen oft die Tiere in ihrer natürlichen Umgebung, die Pflanzen in ihrer Gruppierung zu Wald, Steppe usw. beschreiben.

Die erste Art von Beschreibung ist aber in den meisten Fällen nichts als eine trockene Aufzählung von Merkmalen. In einem Handbuch der Zoologie, Botanik oder Mineralogie verlangen wir auch nicht mehr. Solche Bücher haben überhaupt oft keinen anderen Zweck als die Bestimmung oder Identifizierung der Spezies. Wir wollen wissen, in welches Gefach eines Systems diese Pflanze, dieses Tier oder jener Stein gehört. Dagegen die zweite Art der Beschreibung stellt schon andere Anforderungen, denn dabei handelt es sich oft um so große und zusammengesetzte Dinge, daß es ihnen gegenüber gar nicht leicht ist, die Forderungen der Treue und Vollständigkeit zu erfüllen; denn es kommt sowohl auf die großen Umrisse als auf die kleinsten Einzelheiten an. Es ist daher nicht zu verwundern, daß man auch in den größten geographischen und geologischen Werken Lücken und Mängel in dieser Art von Beschreibung findet.

Man lese die Beschreibungen der Gletscher, deren es ja heute viele gibt, auch solche, die von Meistern entworfen sind. Wieviel fehlt ihnen oft, um vollständig zu sein! Die Tiefe, die Masse, das Verhältnis zwischen Firn und Eis, der Gletscherbach, die Lage und Größe der Spalten, der Schutthügel der Moränen, der Schmutzbänder, die Blaubänderung, alles will berücksichtigt sein, und darüber vergißt man dann wohl etwas so Einfaches wie die Farbe der Gletscheroberfläche, die selbst in vielen eingehenden Beschreibungen der Gletscher nicht berücksichtigt ist. Daß sie unter Umständen weißlich, silbergrau, bläulich, grünlich ist, durch darauf gewehten organischen

Staub sogar schwärzlich und bräunlich sein kann, wird manchmal zu erwähnen vergessen, und ist doch für die Natur der Gletscher, z. B. für ihre Abschmelzung, dann aber besonders auch für ihre Stellung zu der Landschaft, in der sie vorkommen, gar nicht unwichtig.

Doch sehen wir, daß auch Länder, Meere, Flüsse, Gebirge, Vegetationsgebiete, Staaten in ähnlicher Weise beschrieben werden können, wie Steine, Pflanzen oder Tierarten, indem man nämlich ihre Hauptmerkmale in Worten und Zahlen nebeneinanderstellt. Die älteren Geographien und die neueren Staatshandbücher, amtliche Küsten- oder Flußbeschreibungen geben hinlängliche Belege. Doch sind diese Beschreibungen nur dort zulässig, wo in einem Nachschlagebuch bloß eine statistisch „trockene" Übersicht oder eine genaue Orientierung bezweckt wird. Aus den Hand- und Lehrbüchern der Geographie sind sie als zweckwidrig, ja abstoßend, zu verweisen.

Die Landschaftsschilderung.

In der Geographie und in den verwandten Wissenschaften gibt es dann noch eine dritte, höhere und jedenfalls verwickeltere Aufgabe, das ist die Beschreibung ganzer Landschaften. Denn da die Geographie alle Erscheinungen der Erdoberfläche, ob organischer oder unorganischer Natur, zusammenfaßt, liegt ihr auch eine zusammenfassende Beschreibung ob, ohne die die Geographie eines Landes nie vollständig sein wird.

Freilich ist diese Beschreibung nicht so einfach wie die beiden anderen. Denn da es sich dabei um die Darstellung einer Mannigfaltigkeit von großen und kleinen Erscheinungen handelt, die zum Teil nicht einmal gleichzeitig sind, ist die Aufgabe ohne Kunst nicht zu lösen; zugleich aber fordert sie ebensoviel sachliche Vertiefung wie die anderen. Um die Dinge in ihrer natürlichen Ordnung, Abhängigkeit und Beziehung darzustellen, genügt nicht mehr das Beobachten der Einzelheiten allein. Es wäre ein Irrtum, zu glauben, eine solche Naturschilderung sei eine Mosaik, die man einfach aus den Steinchen der Einzelbeobachtungen zusammensetzt. Gerade in dieser Schilderung kommt es auf Dinge an, die über den Einzelheiten schweben, und auf Dinge, die unter den Einzelheiten liegen. Dazu gehört ein Blick für das Ganze und die Zusammenhänge. Damit muß sich endlich eine Fähigkeit verbinden der Formgebung und Färbung, die der Natur treu bleibt und zugleich auf unser ästhetisches Gefühl als ein Ganzes und Harmonisches wirkt. Mit anderen Worten: Diese geographische Schilderung ist nicht eine rein wissenschaftliche, sondern zu einem guten Teil eine künstlerische Aufgabe. Sie kann ein Schmuck sein, so gut wie die Bilder, die wir zur Vervollständigung der Beschreibung in den geographischen Büchern geben; aber gleich ihnen gehört sie zur Sache.

Jede vollständige Beschreibung besteht aus der Hervorhebung der einzelnen Merkmale, die in mehr

oder weniger großer Zahl aufgeführt werden können, und aus der Wiedergabe des Ganzen. Sehr oft bleibt man bei der ersteren stehen, so in den analytischen Lehrbüchern der systematischen Zoologie, Botanik oder Mineralogie. Das ist aber eine unvollständige Beschreibung, nicht einmal eine abgekürzte, sondern eine lückenhafte. Sie mag zur Not genügen, wo es sich um sehr einfache Dinge handelt; je größer und zusammengesetzter der Gegenstand ist, desto notwendiger ist es, mit der Analyse die Zusammenfassung zu verbinden. Was haben wir, nachdem wir ein Gebirgsland in allen seinen Einzelheiten beschrieben haben? Wir haben die Gebirgsbildung, die Talbildung, die Verwitterung, die Gletscher, Lawinen, Muren, die Pflanzendecke und endlich die menschlichen Bewohner dieses Gebirges kennen gelernt, haben das Gebirge in seiner orometrischen Abstraktheit gezeichnet, seinen Flächenraum gemessen, seine mittleren Höhen ausgerechnet. Kennen wir nun das Gebirge? Mit nichten! Wir haben Liniengerippe und hundert Einzelheiten; das Ding, so wie es in der Welt steht, haben wir nicht. Und doch ist nicht nur der Wunsch berechtigt, die Zusammenfassung aller jener Wirkungen und Einzelheiten zu einem natürlichen Ganzen zu schauen, es wäre eine Lücke in unserer Kenntnis, wenn das Sehnen nach dem Bilde unerfüllt bliebe. Die Schilderung setzt uns in den Stand, alle gebirgsbildenden und -umbildenden Kräfte in ihren Wirkungen zu sehen; ja wir sehen das Gebirge gleichsam unter unseren Augen aus

ihrer Tätigkeit, ihren Wirkungen als ein organisches Ganze hervorgehen. Und wie nun aus dem allem sich die Landschaft herausbildet, d. h. die Gesamtheit der Bilder, die ein solches Gebirge an seinem Fuß und an seinen Hängen, in den Tälern und auf den Gipfeln darbietet, so muß auch mindestens ein Blick auf die Landschaft seine Beschreibung krönen.

Darum reihen sich z. B. in einer klassischen Monographie der Dolomiten[5]) an die geologischen und tektonischen Beschreibungen und Erörterungen landschaftliche Zusammenfassungen wie diese: „Der geheimnisvolle Zauber, welcher über diese im großen Stile angelegte Landschaft ausgebreitet ist, beruht auf den Gegensätzen zwischen den dunkelgefärbten und der Vegetation günstigen, verschiedenartigen Eruptivgesteinen, Mergeln und Sandsteinen auf der einen und den hellen, nackten, bis in die Schneeregion hinanragenden Kalken auf der anderen Seite. Dieser Kontrast bestimmt den Grundton des Gemäldes . . . . Wasserrisse und Gehänge sind von prächtigem, dunkelm Nadelholz beschattet, über die ausgedehnten, welligen Hochflächen zieht ein üppiger Grasteppich und schroff und unvermittelt erheben sich über und neben ihnen die schöngeformten, aber vegetationsarmen, bleichen Kalkmassive oder die in phantastischen Zacken und Zinnen aufgelösten Dolomitriffe. Größere Gegensätze sind kaum denkbar." Das ist doch offenbar nicht mehr die Sprache der reinen Wissenschaft, da sind keine Eigennamen, keine Klassifikationen, nichts ist hart und trocken nebeneinander gestellt, sondern es besteht vielmehr die Absicht, ein Bild zu entwerfen, Umrisse, Flächen, Farben zu demonstrieren.

Mit der Geographie teilen dieses Bedürfnis der Schilderung alle Nachbarwissenschaften, die Erschei-

nungen darzustellen haben, welche über weite Räume ausgebreitet sind. Ihre Schilderungen nehmen aber dann immer etwas Geographisches an. Das liegt in der Sache; denn wenn der Geolog ein ganzes Gebirge, der Botaniker den Wald oder die Steppe, der Mineralog einen anstehenden Quarzfels beschreibt, schildert er ein Stück Erdoberfläche; hebt er nun auch bestimmte geologische, botanische, mineralogische Merkmale hervor, ist sein Bild doch als Ganzes geographisch. Das sehen wir z. B. in der Schilderung der Trockenzeit am unteren Kongo, die Hann nach Danckelmans Monographie über das Klima von Vivi gibt:

„Der blaue Schleier, welcher eine Art Höhenrauch über die Landschaft ausbreitet, die vergilbten Gräser und zahlreichen entblätterten Bäume, die Ruhe und Schweigsamkeit der Natur, nur unterbrochen durch den fernen Ruf einer Taube, die in den Bergwäldern nistet, bieten einen eigentümlichen Reiz und wecken die Erinnerung an schöne Herbsttage in Mitteleuropa. Die Abende sind frisch; an zahlreichen Punkten des Horizontes ist die Landschaft von den Savannenbränden erhellt.“ [6])

Für die **Biogeographie** verweise ich auf die Verbindung von geographischer Beschreibung und Schilderung in den Grundwerken der Pflanzengeographie und Tiergeographie und besonders auf die Tatsache, daß einer der ältesten wissenschaftlichen Beiträge zur Naturschilderung, A. v. Humboldts Ideen zu einer Physiognomik des Gewächsreiches (im zweiten Band der Ansichten der Natur), ein

Wurzelsproß der sich entwickelnden Pflanzengeographie war. Auf die Notwendigkeit, auch die Schilderung der historischen Landschaft wissenschaftlich durchzuführen, habe ich im Anhang zu der 1. Auflage der Anthropogeographie Bd. I hingewiesen.

Wie sehr die geographische Auffassung der Dinge auf die Erfassung des Landschaftlichen, d. h. des Nebeneinander- und Miteinandervorkommens in der Natur, hingewiesen ist, lehren am besten die Fälle, wo eine und dieselbe Erscheinung gleichzeitig physikalisch und geographisch behandelt wird. Forbes, Helmholtz und Tyndall haben die Gletscher hauptsächlich als physikalische Erscheinung behandelt. Sie lassen es zwar manchmal an landschaftlichen Ausblicken nicht fehlen, aber die Hauptfrage ist für sie doch der Mechanismus der Gletscherbewegung: Fluid-Motion, Regelation, Plastizität? Forbes bewundert den Gletscher, wie er ruhig und regelmäßig wie kein anderer Strom fließt; aber die Hauptsache ist für ihn doch: Wie kommt dieses Fließen zustande? Hugi, Agassiz, die Schlagintweit, Heim, Eduard Richter und viele andere haben die Gletscher geographisch erforscht, wobei die Größe, Lage, Mächtigkeit der Gletscher, ihr Zusammenhang mit dem Firn und den Moränen im Vordergrund stehen. Das führte unwillkürlich auf die Schilderung. Wenn von der Firnlinie die Rede ist, sieht der Beobachter das graue Eis des Gletschers aus dem weißen Firn herauswachsen, aus dem Firn tritt das blanke Firneis inselförmig zutage, und „Das Eis

apert aus" sagt man, wenn immer größere graue Flecken in dem weißen Firn sich abzeichnen. Das sind alles Bilder, hinter denen sich die Abstraktion der „ewigen Firnlinie, die Gletscher wie Fransen ausstößt" (Hugi), völlig verflüchtigt. Für Hugi sind Firn und Gletscher nur eines der großen Werke der Natur im Hochgebirge. Er beginnt den Bericht über seine naturhistorischen Alpenreisen (1830) mit einem Zitat aus Ebel, das die Erhabenheit des Hochgebirges feiert: Es gibt keinen ehrwürdigeren Tempel des Nachdenkens und der Weisheit als die himmelansteigenden Alpen, heißt es darin. Und Albert Heim schreibt in seinem Handbuch der Gletscherkunde[7]) am Schlusse zahlreicher Angaben über die verschiedenen Typen von Gletschern: „Der Anblick eines großen Gletschers erster Ordnung wirkt überwältigend auf den Beschauer. Da liegt er, einem ungeheueren schäumenden, angeschwollenen und dann plötzlich erstarrten Strome vergleichbar, im Tale, umgeben von Schutt und Felsen, von grünen Alpweiden und sogar von Wäldern und Kornfeldern." Man sieht, wie auch hier unwillkürlich aus der Einzelbeschreibung die landschaftliche hervorgeht, wie über trockene Aufzählung von Merkmalen organisch das Bild herauswächst.

Doch ich komme auf die Geographie zurück. Für sie bleibt die Schilderung, die ich meine, immer am allernotwendigsten, denn ihr Stoff ist der größte, mannigfaltigste und am reichsten in unzählige Bilder gegliederte. Je mehr die Landschaftskunde als

ein Zweig der beschreibenden Geographie wachsen wird, um so notwendiger wird ihr auch die Naturschilderung werden. Da diese aber nicht rein auf dem wissenschaftlichen Boden gedeihen kann, denn von ihr fordert man Bilder, so muß sie von der dichterischen Wiedergabe der Natureindrücke und von der Landschaftsmalerei lernen, wie man die geographischen Erscheinungen einer Erdstelle oder eines größeren Gebietes zu geschlossenen Bildern vereinigt. Zugleich muß sie die einzelnen Erscheinungen auf ihre Bedeutung für diese Bilder prüfen. Es werden dabei ebensowohl Größen- und Formverhältnisse als Farben, Töne und Düfte zu berücksichtigen sein. Man wird auch nicht bei den mehr zufälligen und lückenhaften Schilderungen stehen bleiben, wie sie besonders in der Reiseliteratur üblich sind, sondern die messende und zählende Beobachtung wird in ihr Recht treten. Besonders aber wird die echt geographische Methode der Vergleichung zahlreicher Fälle zur Anwendung kommen, die von der Untersuchung der Wirkungen der einzelnen Erscheinungen zu ihren Vereinigungen zu Landschaftsbildern fortschreiten wird, in denen von den Wolken bis zum Sand und zum Moos alles sich zu einer Gesamtwirkung verbindet, die eben das ausmacht, was wir Landschaftstypus, Landschaftscharakter usw. schon im gewöhnlichen Leben nennen. Und zuletzt wird man die nach Zeit, Ort und Volksart verschiedenen Spiegelungen der Landschaft in der Seele der Denker, Dichter und Bildner, d. h. die Ent-

wicklung des Naturgefühls und der Schilderungskunst, heranziehen, in der zugleich eine Schule für die Entfaltung des Natursinnes und der Schilderungskunst in jedem Einzelnen gegeben ist.

Die Naturanschauungen, aus denen diese Schilderung schöpft, werden aber mit der gewöhnlichen Naturbewunderung ebensowenig zu tun haben wie mit der trockenen Beobachtung und Zerlegung. Der Geograph sucht sich keine „packenden Szenen" zur Schilderung aus, kann vielleicht ohne tiefe Bewegung an den berühmtesten Wasserfällen und den kühnsten Felsengruppen vorübergehen, und beachtet dafür so manches, und muß es beobachten, was den gewöhnlichen Naturfreund kalt läßt oder sogar abstößt. Die einförmig hintereinander herwogenden Hügel und Kämme eines Mittelgebirges mögen ihm recht wohl noch mehr imponieren als die kühnsten Alpenlandschaften, sind sie ihm doch der Ausdruck eines hohen Alters und der Reife einer langen Entwicklung. Es entspricht vielleicht überhaupt seinem Interesse an der Landschaft mehr, aus der Vergleichung von hundert Einzelfällen sich einen Gesamteindruck zusammenzusetzen, als eine große Erscheinung auf einmal auf sich wirken zu lassen. Denn wenn er eine Ansicht schildert, will er darin die örtliche Ausprägung eines wiederkehrenden Eindrucks geben. In einem Landschaftsgemälde sucht er wohl weniger das Packende des seltsamen Objektes, das dargestellt ist, der Zeichnung, der Farbe, als das Allgemeingültige, das in jedem Bilde einer

bestimmten Örtlichkeit liegt. Deswegen wird ihm auch die poetische Naturschilderung am besten dort gelungen zu sein scheinen, wo die dichterische Phantasie, die ja an jeder Naturschilderung mitarbeitet, das innerste Wesen eines größeren Naturbildes in den kürzesten und klarsten Worten auszusprechen weiß. Denn im Grunde steht auch in der Wissenschaft „die hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende, welche das Recht und die Bedeutung jeglichen Dinges ehrt und den Zusammenhang und die Tiefe der Welt empfindet, höher als das Herausstehlen des einzelnen".[8])

Das Verhältnis der Schilderung zur Karte und zum Bild.

Die Schilderung gesellt sich zur Karte und zum Bild als drittes eigentümliches Darstellungsmittel der Geographie und vervollständigt sie. Jedes leistet seine besonderen Dienste, keines kann durch das andere ersetzt werden. Die Schilderung erreicht nicht die Genauigkeit der Karte und nicht die Fülle von Einzelheiten des Bildes: sie geht auf die großen Züge, auf das Charakteristische, womöglich auch auf das Schöne, und strebt auch die Stimmung wiederzugeben, die über den Naturbildern und über den Werken der Menschen in der Natur schwebt.

Eine gesunde Teilung der Arbeit überträgt der **Karte** in erster Linie die Aufgabe, die Lage, Größe und Gestalt eines Teiles der Erdoberfläche genau

in bestimmter Verkleinerung wiederzugeben. Von der Größe des Maßstabes hängt es ab, wie weit sie darin gehen kann. Schon die topographische Karte von 1 : 25 000 ist nur ein Auszug, zeigt aber von Städten und Dörfern noch Gliederung und Umriß, während kleinere Gegenstände, wie Burgen, Kapellen, Bäume, durch symbolische Zeichen wiedergegeben werden. Mit wachsender Verkleinerung vermehren sich diese Zeichen, und zuletzt bleiben nur noch die Grenzen, die größten Flüsse und die Hauptwege in den Grundlinien ihres natürlichen Verlaufes übrig; alles andere wird Zeichensprache. Handelt es sich nun um ein Stück Erde, wo beträchtliche Höhenverschiedenheiten vorkommen, so stellt sich die weitere Aufgabe, auch diese darzustellen. In der Regel geschieht dieses durch Schattierung oder Farbenauftrag, und so kommen Licht- und Farbenunterschiede auf die Karte, die ohne weiteres den Anlaß zur Erhebung künstlerischer Forderungen geben. Doch bleiben diese noch untergeordnet, solange der Text und vielleicht Bilder der Karte zur Seite stehen. Da sind diese Forderungen etwa vergleichbar dem Verlangen eines Bücherlesers nach gutem Druck, schönen Lettern und geschmackvoller, klarer Anordnung des Textes. Anders bei der selbständigen Karte und besonders der Wandkarte, die für sich wie ein Bild aus der Vogelperspektive wirken soll. Die Schrift tritt hier zurück, das Gelände kommt in den Vordergrund, und da die Richtigkeit der Umrisse vorausgesetzt wird, wird nun zur Hauptforderung

die Klarheit des ganzen Kartenbildes, die geschmackvolle Wahl der Farben, die möglichst naturtreue und sprechende Wiedergabe der Bodenformen. Durch schräge Beleuchtung, die man merkwürdigerweise aus Nordwest zu geben pflegt, und die man mit Farbentönen verbindet, wird durch gute Karten dieser Art in der Tat ein an Fernblick erinnernder landschaftlicher Eindruck bewirkt.

Wir haben es dann in der Geographie mit wissenschaftlichen und mit künstlerischen Bildern zu tun. Ein Querschnitt durch die Pyrenäenhalbinsel, der Aufriß einer Gebirgsfalte, das Profil einer Düne sind wissenschaftliche Bilder. Man kann sie so charakterisieren: sie zeigen den Kern oder Grundplan einer Erscheinung, herausgeschält aus seinen zufälligen Hüllen. Dadurch erleichtern sie dessen Verständnis und sind insofern, so trocken sie aussehen, auch für den Naturgenuß von Bedeutung, der immer gewinnt, wenn er bis zum Wesentlichen einer Erscheinung vordringen kann. Die interessanteste und verbreitetste Art dieser Gattung von Bildern sind die Panoramen. Das Panorama gibt einen aufrißartigen Blick von einem einzigen Punkt, die Karten geben den Grundriß, von vielen Punkten aus gesehen.[9]) Panorama und Karte können beide ihre Schönheiten haben; aber die ist bei ihnen Nebensache, ihr Zweck ist die genaue und übersichtliche Verkleinerung der Wirklichkeit. Ein Gebirgspanorama ist so gut ein wissenschaftliches Werk wie eine geographische Karte, es hat die praktische Aufgabe,

uns zu orientieren, seine Formen sollen daher genau nach Lage und Gestalt sein, und jede soll mit ihrem richtigen Namen bezeichnet sein. Je einfacher, desto zweckmäßiger. Es gibt zwar sehr schöne farbige oder schraffierte Panoramen, die meisten und praktisch nützlichsten sind aber reine Umrißzeichnungen. Eine Ausnahme davon macht der Vordergrund, wo der Standpunkt des Zeichners landschaftlich behandelt zu sein pflegt. Das ist aber nicht anders, als wenn die alten Kartographen die Titel ihrer Blätter mit Veduten oder Trachten aus dem Lande verzierten, das die Karte zeigt.

Die Landschafts- und Volksbilder in den geographischen Werken waren bis vor wenigen Jahrzehnten Zeichnungen, die in verschiedener Weise wiedergegeben wurden. Die Atlanten des 16. und 17. Jahrhunderts enthielten Meisterwerke des Kupferstichs, die auf und neben den Karten Landschaften, Tiere, Menschen, Schiffe usw. in oft trefflicher Ausführung brachten. Für die Reisewerke noch des 19. Jahrhunderts haben geschickte Zeichner und Maler gearbeitet. Ich nenne nur die von Geißler mit hübschen kolorierten Vignetten geschmückten Reisen Pallas' in die südlichen Statthalterschaften des Russischen Reiches (1798 und 1805). Für A. v. Humboldt arbeitete J. Stock. Dann kamen die Lithographie und der Holzschnitt in Gebrauch, die eine billige Illustration erlaubten. Daher viele kleine und meist weniger gute Abbildungen zu geringem Preis. Der Sache dienten diese wenig. Hervor-

ragende Werke, wie Lyells Prinzipien der Geologie, haben keine einzige befriedigende landschaftliche Illustration. Es gibt sogar viele darin, die so schlecht gezeichnet sind, daß sie dem Verständnis der Sache schaden. Es ist bekannt, wie das falsche Bild der Erdpyramiden auf dem Ritten bei Bozen die oberflächliche Erklärung begünstigte, die Lyell von der Entstehung der Erdpyramiden gab. Unglücklicherweise sind bei der geringen Beachtung, die man damals der Illustration wissenschaftlicher Werke schenkte, gerade solche Bilder immer wieder kopiert und weit verbreitet worden. Man erkannte dann diese Fehler und es erschienen daher im 19. Jahrhundert immer mehr geographische Werke ohne Bilder. Selbst die auf Bilder angelegten geographischen Zeitschriften, wie Tour du monde und Globus, enthalten in den älteren Jahrgängen eine Mehrzahl von Illustrationen, die geographisch richtig und künstlerisch schlecht oder künstlerisch gut, wie z. B. die Doréschen, und wissenschaftlich geringwertig sind.

Die Photographie hat hierin einen gründlichen Umschwung gebracht. Als Daguerrotypie konnte sie im Landschaftlichen noch nicht viel leisten; aber als eigentliche Photographie ist sie von größtem Werte gerade für die Geographie geworden. Neue Methoden der Vervielfältigung kamen hinzu, die es ermöglichten, nach Photographien Bilder von größter Genauigkeit um ganz geringen Preis zu geben. Sogar in die geographischen Schulbücher sind nun die Bilder zurückgekehrt, viel besser und nützlicher,

als sie vor einem Menschenalter gewesen. Allerdings liegt auch darin wieder die Gefahr der Überladung; wir werden weiter unten davon sprechen.

Für die wissenschaftliche Naturschilderung ist Hauptsache die objektive Treue dieses Hilfsmittels. Um sie zu kennzeichnen, nehme ich zum Beispiel ein verbreitetes Gestein, das in vielen Landschaften höchst wirksam ist: Die Oberfläche des Dolomits ist durch unzählige Höhlen und Höhlchen, Risse und Sprünge und die entsprechenden Hervorragungen narbig, das Gestein erhält dadurch eine wahre Epidermis. Man vergleiche nun eine Photographie mit einer Handzeichnung aus den Domoliten: die Photographie zeigt diese kleinen und kleinlichen Merkmale der Oberflächenbildung alle, ohne Ausnahme, wie sie die Zeichnung gar nicht darzustellen vermag. Wir haben hier einen von den Fällen, wo die Photographie mit ihrer rücksichtslosen Wiedergabe der scheinbar unbedeutendsten Merkmale ihre unzweifelhafte Überlegenheit über die in jedem Falle immer von künstlerischen Erwägungen beeinflußte Zeichnung klar bezeugt. Man sagt verächtlich: nur ein Momentbild! Aber alles Sein besteht aus Momenten, und es ist ein großes Ding, ein Stück Natur für einige Zeit durch Festhaltung seines augenblicklichen Zustandes dem Gesetz der Veränderlichkeit wenigstens für unsere Anschauung entziehen zu können.

Man wirft aber auf der anderen Seite der Photographie eine Reihe von Unzulänglichkeiten vor,

durch die sie immer von dem Kunstwerk geschieden bleiben wird. Es sind zumeist Unzulänglichkeiten, die auch die Geographie angehen. Sie zeigt vielleicht am besten der Vergleich einer klaren Baumzeichnung mit der wirren Laubkrone einer Photographie des gleichen Baumes. Da sieht man so recht, wie die Kunst klärt, verdeutlicht. In diesem Falle, und in tausend ähnlichen, wo die Photographie nur Wiedergabe ist, wird die Kunst zugleich Erklärerin der Natur. Sie scheut sich dabei freilich nicht, mit deren Einzelformen willkürlich zu schalten, z. B. im Baumschlag immer zwei, drei Blätter als eines zu zeichnen. Denn um zu erklären, muß sie eben vereinfachen. So ist es mit einem Gebirgspanorama, das nur klar ist, wenn es das Wirrsal der tausend Gipfel, Kämme und Joche klärt und erklärt. Photographierte Panoramen sind in der Regel wenig brauchbar. Mittelgebirge mit wenig ausgesprochenen Formen kommen in der Photographie leicht zu flach. Auch die Ansicht einer ganzen Stadt, eines Talkessels, einer Flußlandschaft u. dgl. übersteigt die Fähigkeit der Photographie. Die Gebirge sind hier zu nah, dort zu fern, es fehlt die richtige Abstufung und in der Regel besonders der Abschluß; die Photographie gibt daher im besten Fall Bruchstücke. Je mehr Tiefe eine Landschaft hat, um so weniger gelingt sie der Photographie. Aber gerade die Tiefe und Ferne ist das Große und Schöne der Landschaften. Handelt es sich dagegen um eine einfache Erscheinung von beschränkten Dimensionen: um eine

Klippe, einen Felspfeiler, einen lichten Baum, da wird die Photographie nicht bloß genügen, sie wird oft die Naivität, das Absichtslose in einem solchen Dinge sogar besser wiedergeben als die Kunst.

Hier gibt sie treue und schöne Bilder der Natur, die uns überzeugen, daß, wenn die ganze äußere körperliche Welt dem geistigen Erschaffen des Schönen von innen heraus gegenübergestellt und jenes als Natur, dieses als Kunst bezeichnet wird, es doch noch ein breites Gebiet des Überganges zwischen diesen beiden großen Reichen der Schöpfung gibt. Gerade die künstlerisch aufgefaßten photographischen Bilder einer beschränkten Wirklichkeit beweisen es, die den Eindruck von Werken der Kunst machen, wiewohl an ihnen nichts Kunst ist als die Wahl des Gesichtspunktes und die sorgsame Herausbildung der Licht- und Schattenstufen im Bilde. Wenn ich z. B. eine Reihe von Rottmannschen Bildern griechischer Landschaften sehe, in deren jedem etwas von der geschichtlichen Atmosphäre ist, durch die ein gebildeter Europäer die griechische Landschaft ansieht, und vergleiche damit Photographien derselben Gegenden, so sehe ich auf diesen allerdings nur Steine, die zufällig herumliegen, Hütten, die zufällig in sie hineingebaut sind, Wolken, die zufällig über ihnen schweben. Aber ich kann mir doch sagen: zuverlässig so sieht es dort aus. Und das ist etwas großartig Naives und zugleich echt Historisches, wiewohl keine historische Auffassung das Bild ordnete und darüber schwebt.

Im Schulbild – das Wort im weitesten Sinn genommen – muß immer der Zweck der Beschreibung festgehalten werden, und der steht unter Umständen über der photographischen Naturtreue. Die Naturtreue des Momentbildes darf selbst Wesentliches auslassen, weil es eben in diesem augenblicklichen Zustand fehlt, die Naturtreue des Bildes, das belehren soll, muß alles Wesentliche darbieten, soweit es mit der Natürlichkeit der Darstellung vereinbar ist. Wenn ich eine Alpenansicht für die Schule zu zeichnen hätte, würde ich selbst die schönsten Wolken, die ich vor mir sehe, nicht auf das Bild bringen, wenn ich fürchten müßte, die Aufmerksamkeit von der Hauptsache auf den Wolkenhimmel abzulenken, oder auch nur den Eindruck des Gebirges zurückzudrängen. Es ist natürlich etwas ganz anderes, wenn ich eine charakteristische Wolkenform, wie z. B. die weiße leuchtende Haufenwolke bringe, die sich an Sommernachmittagen über Firnhäupter türmt, denn sie gehört dazu. So darf auch eine Naturerscheinung, zu deren wesentlichen Eigenschaften räumliche Größe gehört, in der Verkleinerung dieses Merkmal nicht verlieren. Man kann von manchen Punkten aus den Bodensee rings abgeschlossen, fast idyllisch vor sich liegen sehen; aber wenn man ein charakteristisches Bild von ihm geben soll, muß es in einer Perspektive geschehen, die die Wasserfläche von 538 qkm ahnen läßt.

Zwischen der schematischen Darstellung in Querschnitten, Längsschnitten u. dgl. und dem Bild nach

der Natur gibt es kein Mittelglied. Die komponierten Landschaften sind alle verfehlt. Ideale Wüstenbilder oder ideale Bilder des Hochgebirges, des Urwaldes usw. sind schon darum fragwürdig, weil sie im besten Fall so wenig über das hinaus zu geben wissen, was Bilder nach der Natur bieten, daß dieses Wenige nicht lohnt, daß man um seinetwillen die Natur aufgibt. Um einen so geringen Preis darf man sich nicht der subjektiven Willkür eines Zeichners überlassen. Besonders groß ist die Gefahr der Unklarheit durch Überladung. Man hat Ideallandschaften zu schaffen gesucht, die auf einem Bilde alles vereinigen, was der tropische Urwald Charakteristischstes hat. Unmögliches Unternehmen! Es kommt ein Bild heraus, zu dem wir von vornherein kein Vertrauen haben, weil wir einsehen, so könne es doch nicht sein. Man sehe die tiergeographischen Charakterlandschaften in Wallaces Verbreitung der Tiere (1876), sie grenzen ans Lächerliche. Eines der geschicktesten Werke der Art ist F. Simonys „Gletscherphänomene", mit dem man sich befreunden kann, weil der Gegenstand sehr einfach und Überladung ausgeschlossen ist. Aber freilich würde der Titel besser lauten: Idealer Alpengletscher.

Von den gezeichneten Alpenlandschaften, die seit Jahren die Alpenzeitschriften „schmücken", Bilder mit unnatürlichem Wechsel von tiefen Schatten und hellen Lichtern, wie man sie in der Natur höchstens auf Momente erblickt, wenn etwa die tiefstehende Sonne durch Risse in schweren Wolkenmassen scheint,

wird man ebenfalls abkommen. Wir werden trotz allem, was man gegen die Photographie sagen mag, ihre unparteiischen Ansichten diesen künstlich zurechtgemachten Bildern immer noch vorziehen.

Wird die Landschaftsschilderung in der Geographie richtig aufgefaßt und aufgeführt, so bleibt für die Bilder immer die Aufgabe, wichtige Einzelheiten zu zeigen und einige charakteristische Veduten zu entrollen. Was dazwischen liegt, ist überflüssig und daher störend. In einem Buche über die Alpen möchte ich z. B. die Zirbe in einem charakteristischen Bilde sehen und so manch anderen Baum oder Pflanze, und möchte eine typische Dolomitlandschaft, eine Längstallandschaft, wie das Tal von Ursern u. dgl., nicht vermissen. Dagegen sind alle bloß „schönen" Bilder vom Übel, und um so mehr, je schlechter ihre Ausführung mit zunehmender Menge wird. Die Überhäufung mit flachen, grauen Autotypien, die jetzt überhandnimmt, ist ebenso von Übel wie früher die Masse von plumpen Holzschnitten. Ein „reichillustriertes" Buch, in dem auf jeder Seite der Text durch Bilder unterbrochen wird, wobei alle diese Zinkätzbilder den gleichen Ton und die gleiche Flachheit zeigen, wirkt nicht anregend, sondern abstumpfend. Ich wünschte mir manchmal angesichts derselben die naiven Farbendrucke in Barths Reisen in Zentral- und Nordafrika oder jene unvollkommenen Holzschnitte in Roßmäßlers „Wald" zurück, die durch die eindrucksvollen Kupferstichbilder der wichtigsten Waldbäume so schön gehoben wurden.

2. Wissenschaft und Kunst.

Die gemeinsame Aufgabe und der gemeinsame Boden von Kunst und Wissenschaft. – Die Wahrheit in der Wissenschaft und der Kunst. – Die künstlerische und die wissenschaftliche Beobachtung. – Einfluß der schönen Natur auf die Gedankenschöpfung. – Vorzug wissenschaftlicher Beobachtung. – Wissenschaftliche und künstlerische Beobachtungsfehler und ihre Berichtigung. – Die wissenschaftliche und die künstlerische Gedankenarbeit. Goethes morphologische Entdeckungen. – Die geschichtlichen Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft. Der Vorsprung der Kunst. Künstlerische und wissenschaftliche Blütenzeitalter. – Die Technik.

Die gemeinsame Aufgabe und der gemeinsame Boden der Kunst und Wissenschaft.

Kunst und Wissenschaft wollen beide die Welt um uns und in uns verständlicher machen. Schopenhauer faßt das in seinem Kapitel Über das innere Wesen der Kunst in die Worte: „Nicht bloß die Philosophie, sondern auch die schönen Künste arbeiten im Grunde darauf hin, das Problem des Daseins zu lösen." Vereinigung und Vereinfachung des scheinbar Getrennten und Verschiedenen wollen beide. Beide, kann man auch sagen, streben die Entdeckung

neuer Gesetzlichkeiten an. Man hat die Wissenschaft und die Kunst ein Zwillingspaar von Schwestern genannt, die befreundet durchs Leben gehen. Sicherlich sind sie ganz nahe miteinander verwandt, denn beide sind aus dem menschlichen Geist geboren, beiden bietet Stoff und Aufgabe die Natur, beide treten der Natur ohne ein anderes Interesse gegenüber als an dem geistigen Gewinne des Anschauens der Schönheit und der Wahrheit. Nur weil die Mittel und Wege so verschieden sind, mit und auf denen Kunst und Wissenschaft wirken, kann die Ansicht entstehen, die künstlerische Anschauung, die froh vor dem Schönen verweilt, sei grundverschieden vom wissenschaftlichen Denken, das kühn in das Wesen der Dinge eindringt, und, weil es ihre Ursachen und Folgen erkennen will, über die Anschauung rasch hinauseilt. Gewiß ist es bezeichnend für die Wissenschaft, daß sie nicht bei einer Erscheinung stehen bleibt, sondern zum Vergleich mit anderen fortschreitet und die verschiedensten prüft, was sie Gemeinsames haben, klassifiziert, unter Begriffe sammelt, Abstraktionen bildet. Daß sie aber dabei die Anschauung überhaupt vergäße oder geringschätzte, das abstrakte Denken über alles stellte, körperlose Begriffe, leere Worte höher schätzte als die Bilder der unmittelbaren Eindrücke, daß mit anderen Worten die Wissenschaft sich von der Kunst abwendete, liegt nicht in ihrer Natur, ist nur eine Krankheit der Wissenschaft, ein Auswuchs. Ebenso gibt es in der Kunst Richtungen und hat sie immer gegeben,

die Beobachtung und treue Nachbildung der Natur in den Wind schlagen, nur Traumbilder, angebliche Ideen verkörpern, symbolisieren wollen, und sich damit immer weiter von der Wissenschaft entfernen. Aber das ist dann auch keine gesunde Kunst. In beiden Fällen entfernen sich Wissenschaft und Kunst zugleich von dem Grunde, der ihnen gemein ist und verlieren zugleich damit den Boden, in dem allein sie ihre beste Nahrung finden. Etwas anderes ist, daß die Wege der Kunst und der Wissenschaft verschiedene sind: beide müssen unabhängig sein, was nicht ausschließt, daß sie einander ganz wesentlich helfen und anregen. Wenn aber eine naturalistische Kunst sich des Strebens nach demselben Ziele rühmt, das die Wissenschaft sich gesetzt hat, so ist das eine Verwechslung und Vermischung, woraus sicherlich nichts Gutes kommt.

Zola sagt von dem experimentellen Roman: Durch unsere Beobachtungen und Erfahrungen führen wir die Arbeit des Physiologen weiter, der seinerseits die des Physikers und Chemikers fortgesetzt hat. Wenn es sich nun auch hier um ein völliges Mißverständnis der wissenschaftlichen Arbeit und besonders des Experimentes handelt, — denn das wahre Experiment muß in der Wirklichkeit gemacht werden, nicht bloß im Geiste eines Dichters oder Schriftstellers — so sieht man doch klar genug, um was es sich handelt: Die Kunst soll die Methoden der Wissenschaft übernehmen. Man nennt das die Wahrheitsforderung für die Kunst erheben, wobei auch das Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft so dargestellt wird, als ob die gesamte Kunst vergangener Jahrhunderte und Jahr-

tausende nur eine Beschönigung und Verfälschung der Wirklichkeit gewesen sei. Nun müsse aber die Kunst dieselbe Freiheit haben wie die Wissenschaft, die Natur in allen Erscheinungen genau so darzustellen wie sie wirklich sei. Es hat nicht an anderen Sprüchen gefehlt, worin sich Naturalisten gleichsam brüsteten, die Vertreter desselben Geistes in der Kunst zu sein, der früher schon in der Wissenschaft zur Herrschaft gelangt sei. Als ob nicht selbst der Künstler, der nichts will als nachbilden, erfindet, indem er zu kopieren glaubt!

Die Wahrheit in der Wissenschaft und der Kunst.

Die Wirklichkeit, die die naturalistische Kunst erfassen und festhalten will, ist nicht dasselbe wie die Wahrheit, die diese Kunst auf ihre Fahne geschrieben hat, und auch die wissenschaftliche Wahrheit ist wieder etwas anderes als die künstlerische. Die Wirklichkeit ist der rohe Stoff, aus dem der Künstler erst die Wahrheit herausarbeitet. Gerade das ist das künstlerische Schaffen, das Schiller dem wissenschaftlichen Wahrheitsstreben entgegengestellt hat, wo er von dem Verstand sagt: „Was die Natur gebaut, bauet er wählend ihr nach", dagegen vom schöpferigen Genius in der Kunst: „Du nur, Genius, mehrst in der Natur die Natur". In der Tat, das Kunstwerk ist ein Neues: genau vergleichbar keinem Natureindruck, den man erlebt hat und doch wirkend mit der vollen Kraft der Natur. Indem der Künstler sein Werk schafft, ist er sich aber zweier

Dinge wohl bewußt: einmal geht er von der Natur aus und kann nur mit dem, was die Natur ihm an die Hand gibt, sein Werk wirken, und das andere Mal wird er der Zufälligkeit des Wirklichen inne. Denn nicht überall bietet die Natur Vollendetes, nicht überall kann sie ihre Größe und Schönheit vollständig frei entfalten. Eben deshalb kann und darf der Künstler nicht bei irgend einer beliebigen Wirklichkeit stehen bleiben, sondern muß darüber hinaus zum Wesentlichen: er stellt die Natur in ihrer idealen Wahrheit dar und schafft damit das Kunstwerk. Daher kann die Kunst wahrer sein als die Wirklichkeit und allgemeingültiger als die Erfahrung. Aristoteles verlangte nicht eine reine, sondern eine reinigende Nachahmung der Natur durch die Kunst! Und der Künstler wird damit, wie Lessing ihn genannt hat, der „sterbliche Schöpfer".

Adalbert Stifter hat an einer Stelle der Vermischten Schriften[10]) die Forderung der Gegenständlichkeit in diesen Worten begründet: „Ist nicht Gott in seiner Welt am allerrealsten? Ahmt die Kunst Teile der Welt nach, so muß sie dieselben den wirklichen so ähnlich bringen als nur möglich ist, d. h. sie muß den höchsten Realismus besitzen". Allerdings ist sie nicht Kunst, wenn sie nichts darüber hinaus hat, fügt er hinzu. Doch, was ist dies „darüber hinaus", als daß der Künstler dem Reichtum der Natur mit dem ganzen Reichtum des menschlichen Geistes als Vertreter der höchsten geistigen Entwicklung der Natur gegenübersteht? Aber dieser Reichtum ist auch in der Natur geworden.

So ist also auch darin die Kunst der Wissenschaft nahe verwandt, daß auch den Künstler in seinem tiefsten Inneren die Frage bewegt und treibt: Was ist Wahrheit? Nur daß seine Antwort eine andere Form empfängt als die des Forschers und Denkers. Wenn man die größten Künstler von der Stellung der Kunst zur Natur sprechen hört, erscheint allerdings die Naturtreue als das höchste Ziel ihrer Bemühungen. Bekannt ist das Wort Albrecht Dürers: „Du sollst wissen, je genauer man dem Leben und der Natur mit Abnehmen nachkommt, je besser und künstlicher dein Werk wird". Und Lionardo da Vinci sagte: „Ein Maler muß es wie ein Spiegel machen, der so viele Farben annimmt, als die Sachen besitzen, die man ihm vorhält". Goethe aber bezeichnete als die vornehmste Forderung, die an den Künstler gestellt wird, die, daß er sich an die Natur halten, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle.

Es gibt einen höchsten Punkt von Naturnachahmung, auf dem ein Bild weniger als Kunst- denn als Naturerzeugnis wirkt, ohne daß es damit aufhörte, ein Kunstwerk zu sein. Aber bei den Spatzen, die an den gemalten Trauben picken, liegt das höchste Urteil über das Gelingen des Kunstwerks nicht. Gewiß kann ich einen Bergkristall oder eine Meermuschel nur so zeichnen, wie die Natur sie gebildet hat: darin habe ich mich der Natur ohne weiteres unterzuordnen; aber ihre Zeichnung geht durch meinen Geist. Auch brauche

ich nicht jedes verkrüppelte Exemplar zu kopieren und bin nicht gebunden, jede unwesentliche Einzelheit zu bringen; ich werde es so stellen und die beständig wechselnde Beleuchtung so wählen, wie ich es am anziehendsten und schönsten finde. Oder ich kann diese Dinge sogar auch mit anderen Gegenständen zusammen in einem sog. Stilleben malen. Das ist die Freiheit, von der ein Hauch über jeder Naturnachahmung schweben muß, wenn sie den Eindruck des Kunstwerkes machen soll; an ihr erkenne ich den wahren Künstler, der niemals der Sklave der Wirklichkeit sein kann, sondern vielmehr die Wahrheit mit Kraft und Fülle vorträgt, wie einmal Gottfried Keller sagt.

So erscheint uns denn nun auch die Stellung der Kunst zur Wissenschaft in etwas hellerem Licht. Denn beide gehen von der Beobachtung der Natur aus, beide streben nach Wahrheit, bei beiden handelt es sich um eine geistige Bewältigung oder Verarbeitung der Natur. Aber ihre Wege sind verschieden und die künstlerische Wahrheit bleibt Anschauung, wo die wissenschaftliche Abstraktion wird. Der Begriff, den diese Abstraktion bildet, entfernt sich von den Gegenständen, das Bild dagegen, welches das Werk jener Anschauung ist, führt unsere Gedanken immer zu ihnen zurück, und es bietet uns den unschätzbaren Vorzug, daß wir in seiner Anschauung ihnen durch die Erinnerung nahe bleiben.

Die künstlerische und die wissenschaftliche Beobachtung.

Die erste Forderung an die Wissenschaft und an die Kunst ist die treue Beobachtung der Natur. Dem, der die Natur schildern will, müssen die Naturerscheinungen und Naturvorgänge ebenso gegenwärtig sein, wie dem, der die Natur erforschen will. Beide müssen über ein großes Maß von Wissen von den Dingen der Natur verfügen; denn das Kunstwerk und das Naturgesetz werden beide nur aus der Vergleichung reicher sinnlicher Eindrücke geboren, die eine starke Erinnerung sich bewahrt hat. Und so wie der Naturforscher die Dokumente dieses Wissens in Museen, Herbarien, Tabellen, Karten aufbewahrt, darf sich auch der Naturschilderer nicht der Erinnerung allein anvertrauen. Tagebuch und Skizzenbuch sind das Museum des Naturschilderers in Worten oder in Farben, „ein Herbarium von im Freien gepflückten Eindrücken". Die Beobachtungen müssen aber auch umfassend sein, und müssen den Schilderer zu einer innigen Vertrautheit mit der Natur führen. Wir wollen ihn bei Beschreibungen und Vergleichen nicht schwanken und wählen sehen, er muß den richtigen Ausdruck sozusagen instinktiv erfassen. Nicht ohne Befreundung mit der Natur ist dies alles zu erreichen, die eine gemeinsame Eigenschaft großer Künstler und jener großen Naturforscher ist, deren Naivität und Phantasie ihnen eine künstlerähnliche Anlage verleiht. Große Entdeckungen

sind im Umgange mit der Natur gemacht worden. Darwin und Moritz Wagner haben ihre großen Theorien der Artbildung in ländlicher Ruhe, buchstäblich im Grünen, ausgebildet und Helmholtz, der ausdrücklich seine Liebe zu dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit der Natur hervorhebt, hat in warmen Worten den schöpferischen Einfluß einer schönen Naturumgebung gerühmt. In jener Heidelberger Rede von 1886, in der er den anregenden Einfluß der Natur des unteren Neckartals auf sein Gedankenleben und seine Entdeckungen besprach, sagte er: „Etwas vom Schauen des Dichters muß der Forscher in sich tragen. Arbeit allein kann die lichtgebenden Ideen nicht herbeizwingen." Und er rühmt besonders den stillen Frieden des Waldes und den Blick über eine weite Landschaft als Umstände, unter denen Keime neuer Ideen aufleuchten.[11])

Die bildende Kunst zeigt uns Beispiele von einer so feinen und liebevollen Beobachtung und auch von einer so umfassenden Kenntnis der Erscheinungen, daß man meinen sollte, sie würden nie zu übertreffen sein. Aber in manchen Beziehungen führt das wissenschaftliche Studium der Naturerscheinungen den sorgsamen und ausdauernden Beobachter doch noch beträchtlich weiter. Die Kunst konnte der Wissenschaft in der raschen Erfassung der Natur voranschreiten, aber große Naturforscher haben dann oft eine Stufe auch in der künstlerischen Erfassung der Natur erreicht, zu der die Kunst nicht gelangen konnte. Ich will hier nicht von den Erscheinungen

des Himmelsraums sprechen, die uns nur die großen Astronomen und Geologen in wissenschaftlicher und künstlerischer Hinsicht erschlossen haben, während die bildende Kunst ihnen fremd gegenüberstehend geblieben ist, oder von dem kleinsten Leben, das wir im Mikroskop sehen, oder von der Natur der fremden Länder, die immer zuerst von den Erforschern wissenschaftlich und künstlerisch geschildert worden sind. Ich denke vielmehr an die schönen Ernten von fesselnden Schilderungen, die Erforscher der Gebirge, der Gletscher, der Seen darbieten. Viele von ihnen könnten ähnlich sprechen, wie Sven Hedin, wo er sein Leben auf und mit dem Tarim schildert: Ich lebte Stück für Stück mit diesem rastlosen Flusse, ich fühlte ihm jeden Abend den Puls und maß seine Wassermenge... Die Geschichte und der Lebenslauf des Tarim lagen bei mir in Wort, Bild und Karte[12]). Gerade Sven Hedins Schilderungen zeigen eine Meisterschaft in der künstlerischen Darstellung, die nicht hinter seiner wissenschaftlichen Tüchtigkeit zurücksteht. Und wenn er z. B. den in seinem End- und Auflösungsgebiet zwischen Süden und Norden wandernden Tarim einem schwingenden Pendel vergleicht und hinzufügt: Es mag sein, daß die Perioden der Schwingungen ein paar hundert Jahre lang sind, aber in der Geschichte der Erde verschwinden sie wie Schwingungen des Sekundenpendels[13]), so fühlen wir zugleich eine Größe der Naturauffassung, die in unseren Augen den Forscher und Denker und den Künstler hebt.

Bei so großer Ähnlichkeit ist es nicht zu verwundern, daß die wissenschaftliche Beschreibung und die künstlerische Schilderung auch oft in dieselben Fehler der Beobachtung verfallen sind. Dem Vertikalismus, der alle Berge, Bäume, Wasserfälle in die Höhe reckte, dazu auch noch Türme und Ruinen, ist von Naturforschern und von Naturschilderern genau in derselben Weise gefrönt worden. Hacquet, einer der wissenschaftlichen Entdecker der Ostalpen, sagt vom Glockner: „Der Berg, welcher einem gespitzten Glockenturm gleicht, mag von dieser Ähnlichkeit den Namen erhalten haben ... ich habe noch niemals einen so hohen Berg so gespitzt gesehen als dieser ist." Auch Alexander v. Humboldt muß keinen Anstoß an unnatürlich steilen Bergbildern genommen haben, sonst hätte er nicht in seinen Schilderungen ihre Höhe und ihr Aufstreben so stark auf Kosten ihrer Masse und der Breite ihrer Fundamente betont. Besonders auffallend ist das Verkennen des Wesens der Vulkanberge seitens der Landschafter, Naturschilderer und Geologen. Vesuv und Ätna zeigen so deutlich den für die Natur der Vulkane bezeichnenden und notwendigen breiten, flachen Aufbau, und doch sind sie jahrhundertelang als steile Zuckerhüte gezeichnet worden. Ein Versehen der Künstler im wahren Sinne des Wortes! Auch als Goethe in der „Italienischen Reise" so schön jenen „Stil" der Vulkane hervorgehoben hatte, fuhren die Zeichner fort, steile Kegel zu zeichnen, die es in der Natur nicht bloß nicht gibt, sondern

die auch von vornherein der Natur der Vulkane widersprechen. Aber von Koch haben wir doch schon aus dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts vollkommen naturgetreue Bilder des Vesuvs. Unter den Naturforschern schlug die richtige Beobachtung zu allerletzt durch. Wohl hatte schon Pallas den ungemein treffenden Vergleich zwischen dem Vulkan und einem aufgeschütteten Getreidehaufen gebraucht, aber der Erhebungskrater A. v. Humboldts und L. v. Buchs bot dem Vertikalismus eine neue Heimstätte in der Geologie und sogar in den gegen diese Lehre gerichteten Büchern wimmelt es von unnatürlich steilen Vulkanbergen. Man kann behaupten, der Vertikalismus, den in der Landschaftsmalerei das 17. Jahrhundert, in der Naturschilderung das ausgehende 18. abgelegt hatte, habe sich in der Katastrophengeologie bis tief in das 19. erhalten; denn Gebirge, die durch gewaltsame Stöße, Vulkane, die durch blasenartige Auftreibungen entstanden waren, mußten doch wohl steile Wände haben!

Zu den merkwürdigsten Wirkungen der irregehenden Wissenschaft auf die Kunst gehört es, daß unter dem Einflusse der plutonistischen Lehre sich sogar eine Art von plutonistischer Ästhetik entwickeln konnte, und das trotz der energischen Proteste Goethes. Man redete sich ein, die Natur sehe katastrophenhaft aus! Noch Friedrich Th. Vischer fühlte sich durch die Bergformen des Granits, Serpentins, Gabbros, besonders aber des Porphyrs und Urkalkes „ganz an das unruhige Element des Feuers (oder des Feuers in Verbindung mit Wasser) erinnert", aus dem sie hervorgegangen seien; man meint, sagte er,

das dumpfe Tosen und Brüllen zu hören, unter welchem die glühenden Massen furchtbar emporgetrieben wurden, um dann zum harten und rauhen Fels zu erstarren [14]). Welche Einbildung! Die Wirkungen des Wassers fand diese Auffassung nur noch in den horizontal hingestreckten und wellenförmigen Lagerungen der aus dem Wasser niedergeschlagenen Gesteine. Das Fesselnde, was der große Gedanke der gewaltigen Erdrevolutionen für ein ästhetisches Gemüt haben mußte, drängte gerade bei Vischer andere Erwägungen so weit zurück, daß seine ästhetische Behandlung der schon von den älteren Flamändern so schön gezeichneten Täler eben dadurch unvollkommen und unfruchtbar ward. Über der Vorstellung des lebendig sich regenden Erdkörpers geht die ästhetisch so merkwürdige Grundübereinstimmung der eingeschnittenen Täler verloren. Diese Katastrophenlehre hat noch lange den Blick für die natürlichen Dinge verwirrt. Es ist noch nicht lange her, daß der Vergleich der skandinavischen Halbinsel mit einer Welle aus Südost möglich war, die erstarrte, da sie eben sich überstürzen wollte, und noch Nachtigal erklärte in „Sahara und Sudan" große Sandsteinblöcke der Wüste als gigantische Massen, die von urweltlichen Kräften in die Tiefe geschleudert wurden; in Wirklichkeit sind es ganz harmlose Zersetzungsprodukte des sandbeladenen Wüstenwindes!

Die Fehler der Beobachtung werden in der Kunst und Wissenschaft durch immer wiederholte und vervielfältigte **Erfahrungen** in gleicher Weise verbessert. In der Wissenschaft geschieht das auf zwei Wegen. Einmal durch die einfache Anschauung und dann durch die Abzeichnung auf Bildern und Karten. Es läßt sich z. B. verfolgen, wie die Gletscher immer einfacher, natürlicher, also naturtreuer dargestellt

wurden, je öfter man sie besuchte, und besonders seitdem man sie mißt und kartographisch zeichnet. Solange man sie nur von weitem und von unten erblickte, zeichnete man sie als Meere von steilen Eisklippen, als man aber auf die Berge stieg und die Gletscher von oben sah, faßte man sie naturgemäß als Eisströme auf. Weiter aber trat auch bald die tiefere Erfassung des Wesens der Naturformen in Tätigkeit. Man beschrieb und maß und zeichnete nicht nur die einzelnen, sondern verglich sie auch, klassifizierte sie und schuf eine wissenschaftliche Terminologie dafür. Als einmal Pallas „flachgewellte Ebenen" als Fortsetzungen des Ural in der asiatischen Ebene kennen lehrte und die beiden Forster niedrige und hohe, zirkelrunde Korallen- und flachkegelförmige Vulkaninseln unterschieden, als Alexander v. Humboldt einen Querschnitt durch die iberische Hochebene legte und damit erst recht zeigte, was eine Hochebene und was ein Gebirge ist, war der Weg zu schärferer Auffassung der Erdformen gebahnt. Und damit war auch für die Erdforscher die Schule des richtigen Sehens eröffnet, die dann sehr bald auch der Kunst zugute kommen mußte, weshalb es denn sehr kurzsichtig war, wenn die Romantiker und die englische „Seeschule" das Treiben der Geologen und anderer Naturforscher verhöhnten, ohne Ahnung, wie deren „Geklopfe" den Natursinn vertiefen und erweitern sollte, wie geologisch geläuterte Begriffe das künstlerische Schauen befruchten sollten. Wird mich nicht der Begriff Aufschüttungskegel vor der un-

natürlichen Zeichnung der Vulkane bewahren, die mit dem Begriff Erhebungskrater Hand in Hand ging? Und liegt nicht in einem wissenschaftlichen Begriff, wie Gebirgsfalte, ein Schlüssel für landschaftliches Verständnis und landschaftliche Darstellung? Wenn ich bei meinem Schüler oder Leser die Vorstellung von der Entstehung gewisser Gebirge durch Faltung voraussetzen darf, so kann ich den Jura leichter beschreiben mit seinen einförmig hintereinanderfolgenden Höhenrücken und Hügeln, die wie Abschnitte von Wellenkreisen nebeneinander auftauchen, als wenn ich jeden Wall und Hügel für sich kennzeichnen muß. Und solange ich etwa von der unrichtigen Auffassung ausging, ein Gebirge wie der Jura, sei durch Stöße von unten emporgehoben, konnte ich das auch landschaftlich bedeutungsvolle Ausklingen der Jurafalten in immer flacheren Hügelwellen nach Westen zu überhaupt gar nicht schildernd verwerten, denn ich verstand es nicht.

Zu all diesem Tun, möge es nun kritisch nach Lücken spähen, oder selbstschaffend in Umgestalten oder Aufbauen tätig sein, treibt aber keineswegs bloß der Verstand an, sondern auch hierin waltet ein künstlerisches Bestreben auf Wahrheit und Geschlossenheit eines möglichst vollendeten Werkes. Das ist eben „der unendliche Reiz in jeder Berichtigung unserer Erkenntnis" (Grillparzer).

Die künstlerische und die wissenschaftliche Gedankenarbeit.

Die Fülle der Naturerscheinungen zwingt Forscher und Künstler in ganz gleicher Weise zum Vergleichen und Sichten. Die Grundähnlichkeit der Dinge regt und leitet beide dazu an. Es ist ein Anfang von Wissenschaft in den ersten Benennungen, ja schon in jeder prüfenden Betrachtung der Naturgegenstände. Und so geht sie auch in die Kunst über. In der einfachsten Sprachbildung finden wir Verallgemeinerungen wie Tal, Berg, See, Fluß, oder in den ältesten Hieroglyphen der Ägypter das Bild der Welle als allgemeines Zeichen für Wasser: eine schwarze Zickzacklinie auf blauem Grund. In dem, was man in der Kunst Stilisieren nennt, liegt das Streben auf das Typische hin, und das erfüllt sich auch in der Denkarbeit, die das Zufällige von einer Erscheinung abstreift, das Wesentliche zur möglichsten Deutlichkeit bringt. Dem genialen Kopf ist es in jedem Fach unmöglich, zahlreiche Einzelheiten vor sich zu sehen, ohne sie zusammenzufassen. Es ist ganz unrichtig, wenn manche Ästhetiker (z. B. auch Fechner) sagen, die Natur sorge nicht dafür, uns die Gegenstände unmittelbar unter den Umständen darzubieten, die für ihre Auffassung die günstigsten seien. Die Natur hat freilich das Wesen einer Erscheinung nicht immer auf die Oberfläche gelegt, aber die rechten Künstler haben es herausgefühlt, und oft sogar lange vor den Forschern und Denkern. In nicht wenigen

Fällen ist die Kunst in der richtigen Erfassung einer Naturerscheinung der Wissenschaft vorangegangen.

So kann man sagen, die Klassifikation der Wolken in die vier Typen Stratus, Cumulus, Cirrus und Nimbus sei von den Malern seit dem Ende des 15. Jahrhunderts vollständig durchgeführt worden, volle drei Jahrhunderte, ehe durch dasselbe Vorgehen: Vergleich und Auswahl, Howard sie auf wissenschaftlichen Boden stellte.

Die Entwicklung der Naturdichtung und der Landschaftsmalerei zeigen Übereinstimmungen mit der Naturforschung, die in tausend Einzelfällen ganz gleichartig auftreten. Überall gehen die Wege **durch die Einzelheiten aufs Ganze.** Die Maler malen Bäume, ehe sie den Wald entdecken, Wiesenblumen, ehe sie sich an die Wiese wagen, kleine Wölkchen, ehe sie den Wolkenhimmel darstellen, den Bach vor dem Meer. Und die Dichtung entdeckt die großen gewaltigen Eindrücke des Meeres, der Wüste, der Gebirgshöhen ganz spät. Selbst in der so naturfreundlichen englischen Dichtung ist Byron der erste Sänger des Meeres. Noch für Robert Burns, der am Meere aufgewachsen war, ist es nur gemacht, ferne Freunde zu trennen. Aber seit Goethe und Wordsworth gehören Naturdichtungen in großer und tiefer Auffassung zum Größten, was die Poesie überhaupt schafft. Und so ist die **Vereinfachung der Anschauungen** auch das höchste Ziel der Wissenschaft. Ist nicht die Wissenschaft von den Arten zu den Typen, von dem Auseinanderlegen und der Klassifikation zur Zusammenfassung fortgeschritten,

hat nicht sogar die Kartographie nur Berge gezeichnet, ehe sie sich zur Darstellung der Gebirge als einheitlicher Massen erhob?

Eng verbunden sind in der Kunst und der Wissenschaft die Erfassung und Darstellung der **Bewegung** und der Entwickelung. Jede Erscheinung wird zuerst in Ruhe dargestellt; sogar die Quelle und der Bach sind still, die Wolke ruht abgeschlossen, das Meer ist eine spiegelnde Fläche. Erst das 17. Jahrhundert entdeckt den Seesturm, das Waldesrauschen, den Sturzbach, die ziehenden Wolken. So stellt die Wissenschaft anfänglich die Dinge unverbunden nebeneinander, grenzt sie scharf voneinander ab. Die Naturauffassung Goethes, Jean Pauls, Stifters stand in dieser Beziehung weit vor der der meisten Naturforscher unter ihren Zeitgenossen. In dem Blick für die Bewegung in der Natur liegt besonders bei Stifter eine tiefe Wahrheit, von der z. B. die Fortsetzer von Wahlenbergs und Humboldts Lehre von den Höhengrenzen der Vegetation unmittelbar hätten gewinnen können.

Die Zusammenfassung ähnlicher Erscheinungen allein zum Zweck der übersichtlichen Schilderung hat in nicht wenigen Fällen den geraden Weg auf die **Erkenntnis des Gesetzes** gefunden, den sie nicht gesucht hatte. Jeder derartige Fall ist ein Beleg für die Grundverwandtheit des naturwissenschaftlichen Vergleichens mit dem künstlerischen Bilde. Es ist eben, wie Helmholtz in einer Aufzeichnung sagt, die Königsberger mitgeteilt hat[15]), der gesunde

Menschenverstand ohne wissenschaftliche Schulung der künstlerischen Fähigkeit, charakteristische Typen darzustellen, nahe verwandt. „Ein solcher Typus ist auch die Erscheinungsweise eines gesetzlichen Verhaltens.“ Als Prokesch die Inseln des südlichen Zykladenbogens mit Gebirgstrümmern verglich, die eine Niederung, wie etwa den Böhmischen Kessel, umschließen[16]), hat er nicht nur in ein plastisches Bild die zerstreuten Inseln zusammengefaßt, sondern ist auch der modernen Einbruchstheorie des Mittelmeeres vorausgeeilt; als Cook die Küste des Feuerlandes mit der von Norwegen verglich und als der jetzt längst vergessene deutsche Reisende Küttner[17]) auf die Übereinstimmung der Gestade der schwedischen Seen mit den Schärenküsten Schwedens hinwies, da haben beide durch richtige und kombinierende Anschauung das Wesen der Fjorde vorausgeahnt, das wissenschaftlich erst einige Jahrzehnte später von Dana und Peschel festgestellt wurde. Am merkwürdigsten aber ist doch, wie Livingstone aus reiner Anschauung die Idee der „elevated trough-form of Africa“ schöpfte, gleichzeitig mit Murchison, der sie aus wissenschaftlicher Erwägung gewann, ohne Afrika gesehen zu haben.

Im Vergleich mit diesen tieferen Zusammenhängen zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Schaffen erscheint vielleicht etwas äußerlich der Hinweis auf die ästhetische Befriedigung, die der Forscher in der lückenlosen Zusammenfassung einer wissenschaftlichen Lehre gewinnt. Und

nicht bloß wenn er Werke wie die „Naturgeschichte des Himmels" oder „Kosmos" schafft; sie liegt auch in jeder Vorlesung und noch mehr in einem einzelnen Vortrag, der den Inhalt eines ganzen Wissensgebietes konzentriert. Von hier geht sie dann auf Hörer und Leser über. Ich habe zu verschiedenen Zeiten meines Lebens die Strömungen des Atlantischen Ozeans zusammenfassend dargestellt, vielleicht zehnmal in einer bald dreißigjährigen Lehrtätigkeit. Ich habe jedesmal, besonders bei der Darstellung des Golfstroms und der Golfstromdrift, in höherem Maße die Freude empfunden, daß mit dem Fortschritte der Einzelforschungen das Bild sich immer mehr schließt und abrundet und schon heute nur noch wenig Lücken übrig bleiben. Halb ästhetisch war doch auch die Befriedigung von uns allen, als Stanley den Kongobogen durch das leere Innerafrika zog und als Nansen uns endlich sichere Kunde vom innersten Grönland brachte.

Und da ich nun schon von äußerlicheren Motiven künstlerischer Wirkung wissenschaftlicher Arbeit spreche, möchte ich auch noch erinnern, wie falsch es ist zu glauben, die Wissenschaft habe nichts mit Geschmack zu tun. Das Geschmacklose ist immer auch unrichtig. Wo Beschreibungen notwendig sind, werden Bilder gebraucht, und in der Wahl dieser Bilder zeigt sich sofort, ob Geschmack da ist; wo er fehlt, da gelingt auch nicht die Beschreibung. Wir werden in einem der folgenden Abschnitte darauf zurückkommen. Auch das ist eine künstlerische Fähigkeit, gemeinverständlich darzu-

stellen, ohne flach zu werden. Diese Fähigkeit muß über allgemein zugängliche Anschauungen verfügen, mittels deren sie ihre Vorstellungen in möglichst sinnlicher Lebendigkeit in dem Hörer hervorruft, und muß von der Freude an der Schöpfung eines geschlossenen Werkes beseelt sein.

In viel höherem Maß zeigt die Kartographie diese Gestaltungsfreude. Wie die Kunst überhaupt der Wissenschaft vorangeht, so ist die Kartographie in vielen Beziehungen der geographischen Beschreibung in Worten vorausgeeilt. Die Kartographen haben viel eifriger und treuer, mit einer sichtlichen Freude am Gestalten, die Nachrichten der Reisenden über Innerafrika oder Innerasien aufgenommen und wiedergegeben, nicht bloß mechanisch zusammengestellt, auch gedanklich und künstlerisch verarbeitet. Offenbar war bei ihnen das Streben nach Ausgestaltung ihrer Kartenbilder stärker, eben weil es ein künstlerisches war, als das Streben der Büchergelehrten nach Vollständigkeit. Die Lücken eines Bildes sind empfindlicher als die Ungenauigkeit eines Textes, und die Freude an der Ausfüllung jener, die ein Bild vollendet, ist größer und wärmer als die Genugtuung über die Berichtigung dieser, die die Sinne kalt läßt.

Goethes morphologische Entdeckungen sind die schönsten Beispiele der künstlerischen Forschertätigkeit. Er selbst hat zu den Merkmalen der Zeit, aus der sie geboren sind, später auch den Streit gerechnet, ob die Schönheit als etwas Wirkliches zu betrachten oder dem

Beschauer zuzuweisen sei. Seine „Geschichte meines botanischen Studiums“ (1817, ergänzt 1831) zeigt das Heranwachsen der naturgeschichtlichen Interessen aus den Waldwanderungen, der Jagd, der Forst- und Gartenkultur; neben Linné wird gleich Rousseau als Anreger genannt. Die Anschauung einer blühenden Fächerpalme im botanischen Garten zu Padua brachte die längst herangewachsene Überzeugung zum Reifen, daß die Pflanzenformen nicht ursprünglich determiniert und festgestellt, sondern ihnen vielmehr eine glückliche Biegsamkeit und Beweglichkeit verliehen sei; der Gedanke, durch ganz Italien in unablässiger Anschauung der Pflanzenwelt getragen, reifte endlich in Sizilien zur Einsicht in die ursprüngliche Identität der Pflanzenteile, die sich in Goethe zu „der sinnlichen Form einer übersinnlichen Urpflanze“ vereinigt hatten. Freilich auch das ist bezeichnend für den Dichter-Denker, daß er bei der Ahnung einer neuen Gesetzmäßigkeit, die wie eine künstlerische Anschauung aufgetaucht war, stehen blieb; sie blieb ihm „ein geheimes Gesetz, ein heiliges Rätsel“.

Auch wenn wir nur von Goethes Naturschilderungen in den Gedichten sprechen wollten, könnten wir den wissenschaftlichen Charakter nicht verschweigen, der ihnen allen eigen ist. Niemand wird sich gerade durch ein Goethesches Gedicht wissenschaftlich angeregt fühlen, aber jedes Wort, das darin von der Natur gesagt ist, und stünde es in dem flüggesten Liebeslied, beruht auf einer Beobachtung von wissenschaftlicher Schärfe und so ist auch die Wiedergabe wissenschaftlich treu. Das ist geradezu das hervortretendste Merkmal der Goetheschen Lyrik, das vor ihr und lange darnach der Lyrik der größten Meister nicht eigen war. In jenen Dichtungen, wo Goethe bewußt Naturvorgänge darstellen will, wie sie das Buch „Gott und Welt“ in unübertrefflicher Größe des Gedankens und der Darstellung bringt, etwa in der „Metamorphose der Pflanzen“ oder in den fünf Wolkengedichten: Howards

Ehrengedächtnis, hat er einen größeren Reichtum an Beobachtungen dargeboten und sich in erschöpfenderen Betrachtungen ergangen, aber schärfere und klarere Naturbilder nicht gebracht.

Kommen wir zum Schluß: Die Aufgabe, die dem genialen Kopf in der Wissenschaft gestellt ist, aus zahlreichen eigenen und fremden Einzelarbeiten das Gesetz wie in blitzartiger Erleuchtung zu erkennen, ist im Grund dieselbe wie in der Kunst, nur daß in der Kunst die Vorarbeiten keine so große Rolle spielen wie in der Wissenschaft, weshalb eben der genialen schöpferischen Begabung ein größerer Spielraum gewährt ist. Scharfe Beobachtung und ein untrügliches Gedächtnis, das jeden Augenblick Scharen unverblichener Erfahrungen überschaut und vergleicht, sind beiden notwendig. In der Wissenschaft hängen die Leistungen eng miteinander zusammen und voneinander ab, befruchten einander, bilden Gedankenreihen; in der Kunst tritt das einzelne Werk viel unmittelbarer hervor, bleibt aber dann auch für sich stehen. Die Wissenschaft wächst, die Kunst blüht, oder mit Goethe: die Kunst schließt sich in ihren einzelnen Werken ab, die Wissenschaft erscheint uns grenzenlos. Aber immer ist es dieselbe Phantasie, die hier entlegene Naturerscheinungen auf einen Punkt zusammenbringt, wo sich dem Entdeckerblick rasch ergibt, was ihnen gemeinsam ist, und dort tiefe Blicke in das Getriebe des Natur- und Menschenlebens gewinnt und, was sie gesehen hat, mit überzeugender Wahrheit mitteilt.

Die geschichtlichen Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft.

Nicht bloß in einzelnen Fällen ist die Kunst beobachtend und das Wesen einer Erscheinung erfassend der Wissenschaft vorangeschritten. Die Kunst ist auch geschichtlich älter als die Wissenschaft. Lange vor den Anfängen der echten Wissenschaft bei den griechischen Philosophen, die die Geometrie, die Astronomie und die Geographie begründeten und auf anderen Gebieten die Wege zum wissenschaftlichen Begreifen und zur Erkenntnis der Ursachen zuerst betraten, haben die Babylonier und Ägypter und die Ostasiaten Kunstwerke geschaffen. Als in unserem Mittelalter die Wissenschaft tief stand, schuf die Kunst herrliche Dinge. Gerade der Mangel an Wissen, mit dem die starke Ahnung von den Naturgeheimnissen verbunden ist, verlieh dem großen dichterischen und künstlerischen Können in solchen Zeiten die wirksame Naivität und Einfachheit. Und in unseren Tagen geben uns die Japaner das Beispiel eines großen Kunstlebens, das bewußt die Wissenschaft vernachlässigt, denn ihre Verstöße gegen Perspektive und Anatomie sind keineswegs zufällige Fehler. Ein japanischer Kunstkenner aus der Blütezeit echt japanischer Kunst sagt: Es ist durchaus nicht wesentlich, die Natur genau zu kopieren. Eine Zeichnung kann eine sehr gute und treue Darstellung einer Naturerscheinung und dennoch ein sehr armseliges Kunstwerk sein. Auf der anderen Seite kann ein

Gemälde eiuen hohen künstlerischen Rang verdienen, ohne den Tatsachen der Natur gerecht zu werden[18]). Derselbe Kenner sagt: „Es ist der Fehler der fremden Gemälde, daß sie sich zu tief in die Wirklichkeit versenken und daher viele Einzelheiten zeigen, die besser unterdrückt werden." Auch heute halten japanische Künstler an der Überzeugung fest, daß die japanische Kunst als Kunst hoch über der abendländischen stehe, „die einzige lebendige" sei, weil sie nicht wie diese nur danach strebe, die Formen, Farben und Schatten der Dinge nachzuahmen. Wie wir uns nun auch zu dieser Schätzung stellen mögen, sicher steckt in der japanischen Landschaftskunst soviel Beobachtung, wie in manchem Zweige der abendländischen Naturwissenschaft, und sie stellt Dinge mit Liebe und Verständnis dar, die in der Kunst des Abendlandes überhaupt keine Beachtung fanden oder nicht so gründlich beobachtet wurden. Ich rechne zu den ersten die Schneekristalle und so manches Seeungeheuer, zu den anderen die Bewegungen der Tiere.

Als dann die Wissenschaft geboren ward, wuchs sie gleichsam zu der Kunst hinzu, zuerst in ihrem Schatten, dann, selbst zu einem mächtigen Baum aufstrebend, ihr Schatten spendend. Dabei zeigte sich die tiefe Verwandtschaft auch in einem gewissen Parallelismus ihres Entwickelungsganges. Walter Dyck hat auf die Ähnlichkeit der höchsten Entwickelung der griechischen Kunst in Architektur und Skulptur mit der Geometrie hingewiesen[19]); er sieht in beiden denselben Formensinn, dort in dem

streng gesetzmäßigen ruhigen Aufbau und der Formenschönheit, hier in der klaren, logischen Vollendung. Wenn wir uns nun bei der Vergleichung dieser beiden großen Schöpfungen nicht verhehlen können, daß die Kunstschöpfungen der Griechen einen unvergleichlich weiteren Kreis ausfüllen als ihre Geometrie, und entsprechend weiterreichende Wirkungen bis auf uns und auf die, die nach uns folgen, geübt haben — denn die Menschen sind, nach einem Worte Goethes, der Kunst mehr gewachsen als der Wissenschaft, weil jene zur großen Hälfte ihnen selbst, diese der Welt angehört[20]) — so ist doch beiden Fällen die frühe Vollendung eines geschlossenen Kreises von Aufgaben bis an die äußerste Grenze gemein, wohin bei den Zuständen der alten Welt die menschliche Leistung überhaupt gelangen konnte.

Da Wissenschaft und Kunst beide nur in einer tüchtigen Beobachtung der Natur wurzeln können, blühten sie beide zugleich in den Zeiten, wo die Augen der Menschen sich den Naturvorgängen öffneten und wo die Geister sich mit Liebe in deren Erfassung und Vergleichung ergingen. In der Entwickelung der abendländischen Kunst bedeutet das 15. Jahrhundert den großen Abschnitt zwischen einer in herkömmlichen Formen erstarrten Kunst und einer neuen, an deren Spitze man das Wort Vasaris stellen könnte: „Masaccio hat erkannt, daß die Malerei nichts anderes sei als die Nachahmung der Dinge, wie sie sind.“ In ähnlicher Weise zeigt uns die Wissenschaft im 16. und 17. Jahrhundert die Rückkehr zur Beob-

achtung, die Sammlung neuer Tatsachen, in großem Maße angeregt durch die Entdeckung neuer Länder und Völker, und in der weiteren Entwickelung das Verlassen der alten Systeme, die der Natur entfremdet waren, und die Entdeckung der Grundgesetze, die die Bewegungen der Welten regeln, die Erfindung neuer Werkzeuge der Beobachtung: des Teleskops, Mikroskops, Thermometers, Barometers, die ersten Arbeiten über Elektrizität, die Grundlagen der wissenschaftlichen Chemie. Das Experiment wurde in seinem Werte erkannt. Lionardo da Vinci hatte schon im Beginn des 16. Jahrhunderts den Leitgedanken dieser ganzen Entwickelung mit den Worten ausgesprochen: „Die Erfahrung offenbart uns die Geheimnisse der Natur.“ Und wenn wir heute vor den Werken Lionardos und Michel Angelos uns tiefer ergriffen fühlen und wenn sie uns dauernder nahe bleiben als viele andere derselben großen Zeit, ist es nicht eben dieses Ringen um Erkenntnis des Wesens der Dinge, das wir durch ihre schönen Formen hindurch ahnen? Wir fühlen: in diesen Geistern ist etwas, das an Shakespeare, Goethe, Beethoven, die Künder der größten Lebensgeheimnisse, gemahnt.

Also in Kunst und Wissenschaft vertieftes Studium der Natur, dort zu erhabenen Kunstwerken, hier zu nicht weniger erhabenen Erkenntnissen führend. G a l i l e i, K e p l e r, sind ebenso Höhepunkte dieser Entwickelung, wie R a f a e l oder M i c h e l A n g e l o; auf beiden Gebieten erst die Vermehrung der Summe der Natureindrücke, dann die geistige Bewältigung.

Was man in der Frühkunst des Quattrocento bei einem Mantegna oder Perugino „herbe“ Jugendfrische nennt, ist in der Wissenschaft die liebevolle Vertiefung in den einzelnen Fall, auch wohl dessen Überschätzung. Die weitblickende Deduktion faßt dann hier wie dort die gemeinsamen Merkmale zusammen, scheidet das Zufällige aus und gewinnt die Idee des Ganzen. Da tritt dann eben jene seltene Art von starken Geistern hervor, deren Erkenntnistrieb und Schaffenslust durch eine Kühnheit ausgezeichnet ist, die durchaus das nicht anerkennt, was aus Scheu vor dem Absurden die Masse träg und feig macht. Michel Angelo, der Figuren von nie gesehener Kraft und Größe in Marmor bildet, Kopernikus, der mit der Überlieferung von Jahrtausenden bricht, sind Geistes- und Willensverwandte, nicht bloß Zeitgenossen.

Die mit den geographischen Entdeckungen gegebene räumliche Erweiterung des Gesichtskreises wirkte in dem gleichen Zeitalter gleichmäßig auf Wissenschaft und Kunst zurück. Ich denke dabei weniger an die Bilder exotischer Menschen, Tiere und Pflanzen, die seit dem 16. Jahrhundert immer häufiger wurden, als vielmehr an das Heraustreten aus den engen Kreisen überhaupt, in denen sich Wissenschaft und Kunst im Altertum und Mittelalter bewegt haben. Die griechische Kunst hatte einen ganz beschränkten Boden, die mittelalterliche hatte einen rein provinziellen Hintergrund, ähnlich war es mit der Literatur. Der menschliche Geist hatte sein Größtes bisher durch Vertiefung auf einem

engen Raum geschaffen. Während nun der Horizont der Menschen sich im geographischen Sinn erweiterte und ihre Wissenschaft in die Tiefe des Himmelsraumes vordrang, lernte auch die Kunst Ausschnitte aus dem unendlich tiefen Raum malen, denen gegenüber die antike Kunst perspektivlos ist, und der Dichtung und Naturschilderung erschloß sich der Sinn für das Meer, die Wüste, für den Fernblick von hohen Bergen und noch so manches, was bisher nur dumpf empfunden, jedenfalls namenlos geblieben war.

In dieser Zeit war die Kunst die weitaus reifere der Zwillingsschwestern, und die Wissenschaft stand noch in ihrer ersten Blüte. Daher ist auch die Kunst noch auf jedem einzelnen Wege der Wissenschaft vorangeschritten, nicht bloß in der Wolkenzeichnung, wie wir vorhin sahen, sondern auch in anderen Beobachtungen. Schon Perugino hat seine Apenninenberge „ohne Aufhebens" genau so weich und wellig gezeichnet, wie sie in der Natur stehen, in der Wissenschaft aber kamen gute Bergbeschreibungen erst fast dreihundert Jahre später auf, und dazwischen liegen pseudowissenschaftliche Spielereien, die merkwürdig von dem Ernst des Naturstudiums der Künstler abstechen. In demselben siebzehnten Jahrhundert, dem der Brocken ein fabelhafter Berg von Eis und Schnee war, sah Abraham Frenzel (in seiner Historia naturalis Lusatiae superioris) in der Gestalt der Berge hebräische Buchstaben, als die der Schöpfer sie auf den Boden hingeschrieben!

* * *

Ein sehr weites Gebiet von Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft ist noch das der Technik im weitesten Sinn. Die Wissenschaft bietet der Architektur neue Werkzeuge und Baustoffe, der Malerei neue Farben und Bindemittel, der dramatischen Dichtkunst neue Werkzeuge der Darstellung. Aber unvergleichlich tiefer sind die Wirkungen der Kunst, und besonders der Dichtkunst, auf die Technik der Naturschilderung, besonders bei den Reisebeschreibern, deren Stil in der deutschen Literatur unter dem Einfluß Goethes und Jean Pauls richtiger, tiefer, farbiger wurde. A. von Humboldt hat den Einfluß Goethes, dessen Naturansicht die seine gehoben und ihn gleichsam mit neuen Organen ausgestattet habe[21]), dankbar anerkannt. Wenn für den greisen Alexander von Humboldt die künstlerische Anschauung der Natur von der Naturforschung so wenig zu trennen war, daß er gerade die Beziehungen zwischen Naturgenuß und Naturerkennen zum Ausgangspunkt seiner physischen Weltbeschreibung machte, so ist dies ein Gedanke goethescher Prägung. „Dem offenen kindlichen Sinn des Menschen ist der Eintritt in die freie Natur und das dunkle Gefühl des Einklangs in dem ewigen Wechsel ihres stillen Treibens" Genuß, für die „vollendetere Bildung des Geschlechtes" liegt er in der „Einsicht in die Ordnung des Weltalls und in das Zusammenwirken der physischen Kräfte"[22]).

Anmerkungen zu Abschnitt 1 und 2.

1) Physikalische Beschreibung der Kanarischen Inseln 1825. Ges. Werke. III, S. 240.

2) D. Ü. von V. Carus. 1876, S. 1.

3) Corals and Coral Islands 1885, S. 161 ff.

4) Neue Probleme der vergleichenden Erdkunde, 3. Aufl. 1868, S. 22.

5) Von Mojsisovics, Die Dolomitriffe von Südtirol und Venetien. 1879, S. 111 f.

6) Handbuch der Klimatologie. 2. Aufl. II. 1, S. 88.

7) 1885, S. 56.

8) Vgl. Gottfried Keller, „Der grüne Heinrich", III, S. 12.

9) Es gehört zu den vielen Verdiensten Horace de Saussures um die Gebirgskunde, die Idee des Gebirgspanoramas als Rundbild schon 1776 gefaßt und in einer ganz originellen Form auf Tafel VIII des 3. Bandes seiner Voyages dans les Alpes verwirklicht zu haben. Die Tafel trägt den Titel „Vue circulaire des Montagnes qu'on découvre du sommet du Mont Buet". Er hat hier in einem Kreise von etwa 16 cm Durchmesser 34 Berge zeichnen lassen, die man vom Mont Buet erblickt; letzterer ist im Mittelpunkt gedacht.

10) Vermischte Schriften 1870. I. S. 199.

11) Hermann v. Helmholtz. II, S. 339.

12) Im Herzen von Asien I. 1903 S. 123.

13) Ebd. I. S. 151.

14) Ästhetik II, 67. Über den Vertikalismus besonders in der Schilderung der Vulkane vgl. Pechuel-Loesche, Bergumrisse. Globus XLIV, S. 8. Mit instruktiven Zeichnungen. Es wird hier darauf hingewiesen, daß die Verzerrungen der Berge durch die Lichtbrechung, besonders bei vereinzelten Vulkankegeln und Vulkaninseln, sicherlich mit zu den Irrtümern der Auffassung ihrer Formen beiträgt. Pechuel-Loesche hat naturwahre und in die Höhe gezerrte Formen nebeinandergestellt; es kommen Verdoppelungen der Neigungswinkel vor.

15) Hermann von Helmholtz, Bd. II (1903) S. 34.

16) Denkwürdigkeiten aus dem Orient 1836. I. 66.

17) Karl Gottlob Küttner, Reise durch Teutschland, Dänemark, Schweden usw. in den Jahren 1797—99. Bd. II. 1801.

18) Nach Shin-zan cit. bei E. Grosse, Kunstwissenschaftliche Studien 1900, S. 221.

19) Über die Beziehungen zwischen dem künstlerischen und dem wissenschaftlichen Erfassen der Natur. Akademische Rede. München 1901.

20) Geschichte der Farbenlehre I. Abt. 1.

21) An Frau von Wolzogen. Goethe-Jahrbuch VII, S. 435.

22) Kosmos I, S. 5.

Das Schöne und das Erhabene in der Natur.

3. Das Naturschöne.

Was ist das Naturschöne? – Elemente des Schönen in der Natur. Bergpersönlichkeiten. – Die Bogenlinie. Die Verbindung der Bogenlinie mit der Geraden. Fels und Firn. – Vereinigungen und Gruppierungen. – Wiederholung. Abwandlungen. Baumreihen. – Der Rhythmus in der Landschaft. Das Ausklingen. – Die Symmetrie. Durchblicke. Die Symmetrie des Weges. – Die Symmetrie des Tales. Ihre Verwertung in der Landschaftsmalerei. – Der Rahmen. Wasserfälle. – Nahsicht und Fernsicht, Vordergrund und Hintergrund. – Der Reichtum, die Fülle. Bunte Landschaften. – Die Mannigfaltigkeit in der Einheit. Ruhepunkte. Gedankliche Einheit. – Die Mannigfaltigkeit in der Bewegung. Leben in Bewegung betrachtet. – Verbindung und Vereinigung. Raumgefühl. – Die Gegensätze. Caltha und Primula. Land und Wasser. Höhenabstufungen. – Der Stil der Landschaft. Lineare, flächenhafte und perspektivische Landschaften. Die Plastik in der Landschaft. Der Stil des Wolkenhimmels. – Organische Säulenhallen. Das Ornament in der Natur. Der „schöne" und der „große Stil".

Ich gebrauche gelegentlich das Wort „Das Naturschöne", weil es kurz und üblich ist. Aber ich vermeide es noch viel öfter, weil es mir fast wie ein herunterziehender Ausdruck vorkommt, den ich höchstens dem Lieblichen beilegen würde, dem Drossel-

gesang oder der Rose. Der weitaus größte Teil der Naturschönheiten ist für diese Bezeichnung viel zu groß. Wo ist die Grenze zwischen dem Erhabenen und dem Schönen in der Natur? Im Grund ist die ganze Natur und ist jedes Geschöpf in der Natur erhaben, die Schönheit aber ist nur einzelnem beschieden. Was aber schön ist, ist immer auch erhaben oder trägt zur Erhabenheit bei. Ich bitte also, die Trennung des Schönen und des Erhabenen in diesem Abschnitt und auch weiterhin als eine bloß praktische Maßregel aufzufassen.

* * *

Das Naturschöne.

Die Naturschilderung hat nicht zu fragen, was uns in der Natur gefällt und was nicht, sie macht keinen Unterschied zwischen schön und häßlich, sondern schildert, was vorliegt. Was ist, das ist wert, daß wir es festhalten und, wenn nötig, zum Bild gestalten. Insofern könnte an dieser Stelle über die Lehre vom Naturschönen weggegangen werden. Da wir es aber mit dem Eindruck der Naturerscheinungen auf den Menschen überhaupt zu tun haben, und da ohne Zweifel die schönen und erhabenen die tiefsten Eindrücke hinterlassen und deshalb auch mit Vorliebe geschildert werden, weshalb ja der Naturgenuß für viele das Tor ist, durch das die Wissenschaft in unser Verhältnis zur Natur eintritt, und da außerdem eine so enge Beziehung zwischen der Kunst,

die das Schöne sucht, und der Wissenschaft besteht, die das Schöne nicht übersehen kann, so kann auch die Frage nicht vollständig beiseite gelassen werden: Was ist schön und was ist erhaben in der Natur?

Wir haben bei unseren Betrachtungen immer die Belebung und Vertiefung des Naturgefühles im Auge; da steht uns denn das Naturschöne, wie alles Schöne, nicht in der Luft, sondern ist eine klärende, ausgleichende, friedenbringende Macht, in deren Erkennung und tieferem Verständnis, eine erziehlich-beglückende Kraft liegt. Eine volle Beantwortung der Frage: Was ist das Schöne in der Natur? verlange niemand. Es ruht ein Geheimnis über dem Grunde der Schönheit, in das unsere Lichter so wenig hineinleuchten werden wie in das Schöpfungsgeheimnis selbst. Zu einer Zeit suchte man diesen Grund in der dämonischen Natur des Menschen. Goethe, solchem Suchen abhold, rückte die Frage überhaupt beiseite, indem er die Schönheit in der Natur zu den Urphänomenen zählte, und Schiller schöpfte aus der Erfahrung des Künstlers das Gefühl einer dunkeln, mächtigen Totalidee, die dem Schöpfer des Kunstwerks vorschwebe. Die Schönheit ist etwas Mystisches, sagte auch Fechner. Und wir stimmen mit ihm überein in der Erkenntnis, daß in der Schönheit ein Unerforschbares und daher im tiefsten Grunde Unsagbares sei. Die Betrachtung der Naturauffassung, die so wichtig für die Naturschilderung ist, wird uns auf diesen Punkt zurückführen. Voreiligen Reflexionen entsagen wir gern,

eingedenk eines Wortes von Schiller gerade in dieser Frage: „Die Empfindung der meisten Menschen ist richtiger als ihr Räsonnement. Erst mit der Reflexion fängt der Irrtum an".[1]) Also weder Diskussion, ob es ein objektiv Schönes in der Natur gebe, noch ob, wie der Dichter will, aus der Menschenseele selbst angeborene Ideen vom Schönen in die Natur hinausleuchten: „from the mind itself must issue forth a fair luminous mist enveloping the world" (Coleridge), ob die Empfindung des Schönen eine Erinnerung an den göttlichen Ursprung des menschlichen Geistes, noch ob es das Durchscheinen einer Idee im platonischen Sinne durch die Schranken der Körperlichkeit sei. Statt dessen fragen wir einfach: Was zieht uns in der Natur an, sei es nun, daß es uns gefalle, oder daß es uns erhebe?

Daß es viele Dinge in der Natur gibt, die den Sinnen des Menschen wohl tun, braucht man kaum zu sagen. Der Geruch der Rosen und tausend anderer Blumen, die Klarheit, die Spiegelung und die leuchtenden Farben des Wassers, die glänzenden Wolken, die Farben des Sonnenaufgangs und -Untergangs, das Grün eines weiten Wiesenplanes sind unseren Sinnen wohltätig, ja sie wirken oft unmittelbar heilsam auf sie ein. Aber ist das alles mehr als Schaumflocke vom großen Wellenschlag der Erscheinungen? Diese Eindrücke sind oft gemischt mit einem physischen Zusatz von körperlichem Wohlbehagen, dessen wir in der reinen frischen Luft, in der Entfernung von dem lärmenden und bunten

Treiben der Menschen innewerden. Das Emportauchen aus der schweren Luft des Weltlebens, das Vergessen dieser Welt in ruhiger Betrachtung der Natur erquickt. Und noch Geringeres kann uns schön dünken. Aus Holland schreibt ein Kenner der Kunst: Das Schöne offenbart sich hier vornehmlich in der Form von Ordnung und Reinlichkeit an Landsitzen und Bauernhäusern, in Baumreihen und Pflanzgärten (Philippi).

Im Fernblick erreicht die Natur ihre größte Freiheit von menschlichen Eingriffen und Zutaten. Der Gipfel des Berges ist der Gipfel der Einsamkeit; und wer hätte nicht die Wohltat empfunden, auf Bergeshöhen dem Himmel näher, der Erde ferner zu sein? Purtscheller nennt den Fernblick „ein reines Glück". Prüfen wir nun das Gefühl, das uns dabei erfüllt, so ist auch das Erhabene so überragend im Fernblick vertreten, daß es das Schöne ganz auszulöschen oder in sich aufzunehmen scheint. Und doch finden wir auch ein echtes Schöne darin. Daß dessen Bewunderung nicht, wie so oft beim Naturgenuß, nur die Beschönigung des Sichabfindenmüssens mit dem Großen ist, beweist am besten das Urteil der einfachen Gebirgsfreunde, die ohne lange Reflexion den Ausblick von einem Gipfel schöner finden als den von einem andern. Es gibt in dieser Beziehung feststehende Urteile, die in der alpinistischen Literatur zum Überfluß wiederholt sind, und es gibt Aussichtsberge, wie den Rigi oder den Wendelstein, unter den höheren den Ramolkogel, den Schwarzenstein, deren Fernblicke als hervorragend schön anerkannt sind. Daß hier nicht etwa das Schöne mit dem Erhabenen verwechselt wird, spricht sich schon darin aus, daß der Preis der Schönheit den beschränkteren Aussichten zugeteilt

wird. Die von den höheren und höchsten Bergen hört man überwältigend, imposant nennen.

In anderer Richtung weist auf ein in der Natur selbst liegendes Schöne die Tatsache, daß es Landschaften gibt, mit denen es uns geradeso geht, wie mit gewissen Gesichtern oder auserlesenen Menschengestalten: sie gefallen uns auf den ersten Blick, ihr Gefallen ist ein In die Augen fallen. Dazu gehört der Silberstreif eines fernen firnbedeckten Hochgebirges vor einem blauen Himmel, eine hellufrige Küstenlandschaft zwischen blauem Gebirge und stillem, weiten Meer, oder ein Hain herrlicher Bäume, eine schöne Blume, ein glänzender Kristall. Daß nicht Laune unserem Gefallen zugrunde liegt, beweist auch hier, daß viele mit uns die Neigung teilen. Das Meer hat, besonders in gewissen Beleuchtungen, seit dem alten Homer unzähligen Menschen gefallen. Wieviele Hunderttausende treibt es alljährlich in die Alpen, an den Rhein, nach Italien! Ja, es gibt ganz eng beschränkte Gebiete, von denen wir und viele andere mit uns das sichere Gefühl haben: sie sind schöner als andere, sie gehören überhaupt zum Schönsten. Wer, der je dort gewandert, rechnete nicht Berchtesgaden, Partenkirchen, Interlaken dazu? Und wir sind alle einig darüber, daß es nur wenige solche Orte gibt. Ja, es sind Kenner der Hochgebirge der Erde, die behaupten, daß die Jungfrau der unvergleichlich schönste aller Berge sei, und die Japaner stellen ebenso hoch ihren heiligen Fudschi Yama. Nicht bloß die Japaner haben ihren

Fudschi Yama von hundert verschiedenen Standpunkten und unter tausend verschiedenen äußeren Verhältnissen aufgenommen; der Erdbebenforscher Milne bekennt, ihn von 26 verschiedenen Punkten aus photographiert zu haben.[2]) Es ist hier wie bei der Rose: die halboffene Blüte, in deren Inneres hinein das milde Rosenrot sich wie in eine glühende Nacht vertieft, aus der ein Tautropfen leuchtet, ist ein Gipfel der Schönheit so gut wie die Jungfrau.

Wenn ich mich nun frage, welcher Art mein Wohlgefallen an diesen Dingen der Natur sei, so finde ich, daß mein erstes Gefühl gegenüber einer großen Natur das der Freude der Aufnahme eines Bildes ist, durch das ich mich bereichert, aber auch überwältigt fühle. Das ist der Moment des Verstummens beim Betreten eines Berges mit weiter Aussicht, vergleichbar dem Verstummen eines Kindes angesichts eines großen Geschenkes. Es ist auch etwas wie Erschrecken oder Betroffenwerden darin. Ihm folgt dann erst die Beschäftigung mit den Einzelheiten: Ich habe die dunkle Wand des Waldes erblickt und mich an ihrem Gegensatz zu der lichten Wiese und ihren an eine Wolkenwand erinnernden Umrissen erfreut; nun folgt der Versuch, die Gestalten der einzelnen hervorragenden Bäume zu unterscheiden, an den sich vielleicht schon die Frage anschließt: Sind es Eichen, Ulmen, Silberpappeln? So strebe ich auf dem Berge nach der deutlichen Wahrnehmung hervorragender Bergformen und suche sie dann vielleicht nach der Karte zu bestimmen. In dem ersten

Eindruck war also ein Ganzes, eine Einheit, in dem zweiten löst sich dieses in eine Mannigfaltigkeit auf, oder vielmehr wir selbst lösen es auf; wir schaffen daran mit, aus dem großen Ganzen schöne Teile zu gestalten. Und wenn wir dann von unserem hohen Punkte herabsteigen oder den Waldpfad dahinschreiten, ist es nicht wieder ein Ganzes, was wir mit fortnehmen? Wir tragen das Gefühl, das diese Bilder in uns erweckt haben, mit uns: die Stimmung. Und so begannen also unsere Eindrücke mit einem Ganzen und endigen damit. Dazwischen aber liegt ein Leben und Schaffen in uns selber; und die Eindrücke sind tiefer, reicher geworden durch uns.

Es gibt aber auch Dinge in der Natur, über deren Eindruck wir gar nicht hinauszudenken wünschen, so vollbefriedigt sind wir in der Anschauung ihrer Schönheit. Der nach Westen offene feingezeichnete Bogen der Mondsichel im letzten Viertel ist ein viel zu zartes Bild, als daß wir, wenn er in der Morgendämmerung steht, über seinen Zusammenhang mit dem Vollmond viel zu reflektieren wünschten. Dieser Eindruck und der des Vollmondes liegen zu weit auseinander, als daß wir nicht fürchten müßten, den einen durch den andern zu stören. Es ist freilich nur die echteste Größe oder Schönheit, die so wirkt. Das echte Schöne wird mit jedem neuen Anblick schöner, das bloß Interessante verliert bei öfterem Sehen. Gerade solche Erfahrungen zeigen, wo die Wege zwischen Kunst und Wissenschaft aus-

einandergehen. Die Freude am Schönen und Großen ist ihrer Natur nach nicht analytisch, sondern sie strebt viel eher ein Ganzes zusammenzuhalten, dessen sie sich einmal bemächtigt hat, und eben darum sind auch der Analyse des Schönen in der Natur enge Grenzen gezogen; sie kann immer nur Beiträge liefern, nie ein ganzes Problem lösen. Denn, was uns in einer ganzen Landschaft gefällt, was uns auch nur an einem Ausschnitt des Meeres oder an einem einzigen Baume gefällt, ist immer schon ein Zusammengesetztes, einer Musik vergleichbar, aus der Wolke, Wasser, Wald und viele andere Einzeldinge als melodiöse Rhythmen herausklingen.

Die Elemente des Schönen in der Natur.

Fassen wir nun die einfachsten Fälle des Naturschönen ins Auge, so stoßen wir immer auf ein Äußeres, das in uns die Schönheitsempfindung weckt, indem es ein Inneres berührt, das dafür empfänglich ist. Naturgenuß ist Zwiesprache der Welt in uns mit der Welt, die außer uns ist. Das erste Wort hat meist die Welt außer uns. Doch fällt es nicht in jedem Falle mit blitzartiger Unmittelbarkeit. Vielmehr gibt es eine Schönheit, für deren Empfindung und Schätzung wir uns selbst vorbereiten, die Organe erst schulen und stimmen müssen. Sie liegt weder bloß in der Einfachheit noch ganz in dem Reichtum, sondern ist ein zusammengesetztes oder gemischtes Empfinden. Was wir müheloser

erfassen, gefällt uns allerdings besser, daher der Kreis uns mehr zusagt als die Ellipse, und sogar die senkrechte Linie ist uns angenehmer als die schiefe. Und was innerhalb dieser einfachen Formen der Erfassung noch weiter entgegenkommt, steigert unser Gefallen daran. Es ist ein Unterschied zwischen einem Kreis, in dem mein Auge umherirrt und einem, dessen Mittelpunkt deutlich hervortritt. Die halb geschlossene Kugel einer Globularia gefällt mir nicht so gut wie die offene Glocke dieser Blume, in der die Staubfäden in der Mitte stehen.

Ich bin orientiert, sobald ich den Punkt habe, von dem aus nach allen Richtungen die Peripherie gleichweit entfernt ist. Die Ornamentik zeigt mir, daß die Ausziehung der Gesichtslinien als Radien, die den leeren Kreis mit einem Strahlenkranz ausfüllen, als eine weitere Förderung der Erfassung gilt, daher schöner erscheint. Für das Verhältnis der Breite und Tiefe zur Höhe gefällt in vielen Fällen das Verhältnis am besten, das man als Goldenen Schnitt bezeichnet: Das Ganze verhält sich zum größeren Teil wie dieser zum kleineren. Fechner hat durch Versuche festgestellt, daß einfache Rechtecke von mäßigem Längenverhältnis besser gefallen als Quadrate und schmälere Rechtecke. Er hat auch nachgewiesen, daß bei Kreuzen ein ähnliches Verhältnis das gefälligste ist. Vielleicht hängt damit auch schon die Erfahrung des Wanderers zusammen, daß es sich auf dem schmalen Pfad leichter geht als auf dem breiten Weg.

Treten wir vor die Natur selbst hin und blicken an einem Berg hinauf, so folgen wir gern der ansteigenden Linie und umfassen zuletzt leichter den schmäleren Durchschnitt nach oben zu. Dabei fühlen wir, wie ein dreieckiges Profil, dessen Seiten in gerader Linie ansteigen, wohltuender ist, als eines mit konvexen oder konkaven Seiten; dort ist der Weg von der Basis zum Gipfel einfacher und der kürzeste. Auch kommt es uns vor, als sei es die natürliche Aufgabe der Seiten eines geradlinigen Dreiecks, sich im Winkel zu treffen, während konvexe Bergseiten sich nicht schneiden, sondern zu einem Bogen vereinigen sollten, der ihrer Wölbung gemäß ist. In der Natur sind Berge mit konkaven Flanken sehr häufig, die meisten Vulkane gehören dazu; das Dreieck ihres Profils macht aber dann den besten Eindruck, wenn es so flach ist, daß seine Seiten weit hinausziehen; wenn diese sich endlich fast der Horizontalen nähern, kommt die innere Bewegung der Betrachtung für uns in wohltuender Weise zur Ruhe. Es gibt aber inerhalb dieses einfachen Rahmens der Umrisse eines Kegels oder einer Pyramide mannigfaltige Abwandlungen, deren Beurteilung lehrreich für die Gründe der Schönheit der Berge ist.

Unter den tausend Bergen im Rundblick von einem Hochgebirgsgipfel gibt es immer Gestalten, die so beherrschend sind, daß sie in jeder Fernsicht nicht bloß erkannt werden, sondern beim ersten Anblick gleich in die vordere Linie des Eindrucksvollsten rücken. Das Matterhorn, das eine fast

aufzüngelnde, flammende Gestalt, die sonst nur Klippen angehört, mit der Masse und Höhe der Hochgipfel verbindet, dazu firnarm und daher dunkel wie eine Steilwand ist, der Montblanc „das Bild der Erhabenheit" (Güßfeldt), dessen gewaltige Masse eine ungemein reiche Gliederung des Aufbaues belebt, der Großglockner, der kantiger, lebendiger emporstrebt, die Jungfrau, die die Regelmäßigkeit der Bergkristalle mit Grazie verbindet und dem leuchtenden Gipfel zu ebenso leicht, fast schwebend anstrebt, wie sie unten mächtig aufruht, das sind Bergpersönlichkeiten. Gerade wie bei geschichtlichen Gestalten drängt bei diesen das Ganze die Einzelheiten zurück. Es gibt natürlich auch plumpe, einseitige, pedantische Berggesellen.

Vergessen wir nicht, daß die Natur in der Landschaft nichts absolut Regelmäßiges vor uns hinstellt; alle Formen, die ich sehe, sind nur Annäherungen an regelmäßige, und deswegen sind auch die Erfahrungssätze der Ästhetik über das Gefallen an Formen von verschiedenen Umrissen und Dimensionen nur von annäherndem Belang für unser Naturgefühl.

Die Bogenlinie.

Eine Schwalbe senkt ihren Flug vor mir fast bis auf den Wasserspiegel des Sees herab und schwingt sich in demselben Bogen jenseits aufwärts; die Horizontlinie des Sees liegt wie eine Tangente

an dem Bogen. Indem sie sich wiederholen, ziehen solche Bogen eine Guirlandenreihe über den See hin. Daß ich diesen Flugbogen mit Wohlgefallen folge, daran ist nicht allein meine Freude an den zierlichen Vögelchen schuld, die sie beschreiben, sondern diese Linien gehören an sich zu den Elementen der Naturschönheit. Die schwach gekrümmte Bogenlinie ist die Linie der ungezwungensten Bewegung. Wer folgte ihr nicht gern mit dem Auge, und wer zöge sie nicht gern mit dem Stifte nach? Wie gut merkt man es Rembrandts Zeichnungen an, mit welchem Behagen er eine langsam anschwellende, fast horizontale Geländelinie hingezogen hat! Die Bogenlinien, in denen die Äste der Linde sich herabneigen, gefallen mir ebensogut wie die bogenförmige Umrandung der Lindenblätter und die zarte Rundung der Blumenblätter der Rose. Es hat etwas Beruhigendes, am Horizont die Luft so weich in einem Bogen liegen zu sehen, der schräg gegen den Himmel abschneidet oder muldenartig eingesenkt ist. Ich kenne einen Waldpfad, an dessen Ausgang mir zwischen der Unruhe der dunkeln Waldhügel der Bogenrand der hellgrünen Wölbung eines Wiesenhügels erscheint: ein einfaches und doch unendlich wohltuendes Bild, diese einfache Linie und diese ebenso einfache glatte, helle Fläche im Gewoge der Hügel und des Waldes.

Wenn ich auf die W i n d u n g e n herabschaue, in denen ein Fluß durch sein Tal wandelt, erinnere ich mich an eine der wenigen „gefühlvollen“ Bemerkungen in der Reisebeschreibung des sachlichen Mungo

Park: Die Windungen des Senegal, der von den Felsenhügeln des Inneren herabkommt, vermehren die malerische Schönheit seiner Ufer. Ich las Mungo Parks Buch früh und verglich oft diese Bemerkung mit der Wirklichkeit, wobei ich immer die natürlichen Bogenlinien der Flüsse anmutiger als die Geraden der Kanäle fand, und bei der Vergleichung älterer Landschaftsbilder sah ich auch, daß der schöne Bogen des Flusses oft das Verdienst hatte, die einst streng festgehaltene Symmetrie dreiteiliger Bilder zu durchbrechen. Und ich freute mich, als ich im „Hesperus" von der „silbernen Schönheitslinie der Bäche" las. Später verallgemeinerte sich diese Erfahrung, als ich in den Grundlinien fast aller Formen an der Erdoberfläche die gebogene Linie und darin eine der Hauptursachen fand, warum so vielSchönheit in der Natur ist. Auch Felsgrate gibt es, die sich im einzelnen aus gebogenen Linien zusammensetzen und Wölbungen und Einsenkungen im ganzen zeigen. Selbst auf der Landkarte sehen wir mit Wohlgefallen die Bogenlinien der Gebirgssysteme und der Küsten. Wie schön ist die bogenreiche Westküste von Italien und die doppelt gebogene Füllhorngestalt der Alpen!

Man sage nicht, eine Bogenlinie von der Schönheit derjenigen, in die Brunelleschi die Kuppel des Domes von Florenz gefaßt hat, schaffe die Natur nicht. Nur im Symmetrischen und in der Raumgröße dieser Bildung liegt etwas dem Geiste des Menschen eigenes. Aber es erscheint nur so, wenn wir es mit dem Maßstabe eines Riesen-

baues messen. Ist die symmetrische Bogenform der Blütenglocke eines Schnee- oder Maiglöckchens minder schön? Und wie groß, daß diese jeden Frühling in Milliarden erscheint und seit ungezählten Jahrtausenden wiederkehrt. Jene ist nur einmal in der Welt!

Wenn wir auch wegen der Konvergenz der Sehstrahlen eine horizontale Linie nie ganz gerade sehen, so daß vor einem lang hingestreckten Gebirge der Beschauer immer wie in einem weitem Bogen steht, so bleibt doch noch genug annähernd Geradliniges in der Landschaft. Zypressen, Pyramidenpappeln, hohe Palmen wirken trotz ihrer geneigten oder Fächergipfel wesentlich als Senkrechte, und das Dunkel der Stämme und des Laubwerks läßt diese Richtung noch kräftiger hervortreten. Die wagrechten Horizontlinien sind allgegenwärtig und wiederholen sich in Schichtwolken. Und kraftvoll schneidet durch Horizont und Senkrechte die Diagonale, die besonders schön wirkt, wenn sie z. B. als Gebirgshang ein Bild in ein helles und ein dunkles Dreieck teilt. Eben diese Geraden hat man sehr früh empfunden, und Jahrhunderte sind für den Reiz der Bogenlinien in den Fels- und Erdformen völlig blind gewesen; nur das Kantige, Spitze, Gebrochene galt für malerisch, sogar die Firne und Eisströme löste naturunkundige Zeichnung in Klippen auf. Aber schon Burchell hat in Südafrika die „harmonische Schönheit" der Berglinien im Gegensatz zur pittoresken bewundert[3]), und die Erforschung der Hochgebirge durch Gelehrte und Künstler zeigt, daß ge-

rade das entscheidend ist, daß in jedem firnbedeckten Gebirge zwei Arten von Linien die Profile zusammensetzen. Sie sind im großen und kleinen die gleichen und kehren überall wieder. Wir sehen die winkeligen, geknickten und gebrochenen Grate und Klippen der Felsen und die lang hinausgezogenen, geschwungenen, immer wie in flachen Wellen anschwellenden und wieder sich senkenden Decken, Auf- und Einlagerungen des Schuttes, des Firnes und Eises. Firn und Eis wirken wie Wasser, das die Kiesel seines Bettes weich umspült: sie löschen Unebenheiten aus, überbrücken, verhüllen. *)

Je zerklüfteter, oft bis zum Kleinlichen zersetzt und zerfressen besonders die Granit- und Schiefergipfel sind, um so wohltuender sind die Firnlinien, deren Profile wie lange, locker gespannte Seile von einem Klippenturm zum anderen ziehen. Die Vereinigung von zart und kühn, die selbst Kolossen der Gebirgswelt etwas Liebenswürdiges geben kann, die selbst die Majestät des Montblanc mildert, ist wesentlich Sache des festen Wassers. Mehr Aufgabe des jungen Schnees ist es, die Grundlinien eines Gebirgsbaues durch die weiße Markierung und Lineierung jedes Vorsprungs hervortreten zu lassen. So entkleidet bei Tauwetter oder nach dem Sommer zu die Sonne einen Berg seiner Neuschneehülle pünktlich wieder nach den Gesetzen seines Baues: was steil und felsig ist, wird früher frei als das sanftgeneigte und schuttbedeckte.

Die Verbindung der Bogenlinie mit der Geraden ist wohltuend, wo die Gerade die Sehne

*) Siehe die nebenstehende Ansicht des Piz Rosegg.



PIZ ROSEGG-GRUPPE MIT ROSEGG-GLETSCHER.

des Bogens bildet, oder z. B. als Wolkenstreif tangential zum Bogen liegt. Aber ein Winkel, der in einen Bogen trifft, ist unerfreulich. Schon Fechners Versuche zeigten, wie ein Quadrat in einen Kreis gezeichnet weniger gefällt als ein Kreis in einem Quadrat. In der Natur bietet der Wechsel von Bogenlinien und Geradlegungen in kanalisierten Flüssen, von natürlich gebogenen und gestreckten Ästen bei Spalierbäumen, der Unterschied der landschaftlich wohltuenden Rebenguirlanden Italiens von den steifen Rebstöcken nördlicherer Weinbaugebiete, des Baumgewölbes von dem Wege oder von dem Wasserspiegel, über dem es sich rundet, manches Beispiel.

Vereinigungen und Gruppierungen.

Jeder größere Naturkörper besteht aus kleineren Teilen, die den größeren und dem Ganzen ähnlich sind. Jeder Zweig ist ein kleiner Baum, jeder Berg ein kleines Gebirge. Daher ist in der Natur etwas Kaleidoskopisches, dessen Schönheit in der Wiederholung des einzelnen liegt. Ein Strahlenkranz, ein Blütenstern, eine Kristalldruse, aber auch so unregelmäßige Wiederholungen wie in einer Gebirgsgruppe, einem Sternbild, in den Funken des Meerleuchtens, in dem zerstreuten Vorkommen einer purpurfarbenen Orchidee über eine lichtgrüne Wiese hin oder von Baumgruppen über die Prärie in der sog. Parklandschaft, sind wohltuend. Diese V e r e i n i g u n g der verschiedensten Erscheinungen zu einem Bilde wollen wir nun betrachten.

Fast jede Landschaft besteht außer Erde, Wasser und Luft auch aus lebenden Wesen des Pflanzen- und Tierreichs. Jeder einzelne Gegenstand darin kann unser Gefallen wecken für sich und durch die Erinnerungen, die er in uns wachruft; aber ganz anders wirkt er in Verbindung mit anderen. Der Berg ist ein anderer, wenn er eine Firnkappe trägt, als wenn er als Fels für sich dasteht. Die Ebene, über der ein blauer Himmel sich wölbt, ist eine andere, als wenn Wolken über sie hinziehen. Und der einsame Berg steht als ein ganz anderer im Bild, als wenn er mit anderen so eng verbunden erscheint, wie ihn ein Gebirge zeigt, das man einer Baumgruppe vergleichen mag, deren Stämme aus einer gemeinsamen Wurzel entspringen.

Aus solchen Gruppen ragt oft ein einzelner Berg so hervor, daß er zum Beherrscher oder Führer einer Gruppe wird. Wo immer im Panorama der Bayerischen Alpen die Zugspitze mit ihrem Steilabfall zum Eibsee erscheint, verleiht sie der ganzen Kette etwas Heroisches, und unter den Lausitzer Bergen nimmt der schlanke Jeschken dem Massiv das Plumpe, das sonst in seinem Aufbau liegt. Es bilden sich, wo mehrere „Bergpersönlichkeiten" hervortreten, ausgezeichnete Gruppen, wie die der Berner Alpen um die Jungfrau und die Wetterhörner, die durch breitere und ebenere Gestalten verbunden und von den schlanken kristallinischen Formen der Jungfrau und des Finsteraarhorns wie von Eckpfeilern flankiert werden. Es gibt auch Fernblicke, die ausgezeichnet sind durch die oft geradezu rhythmische Verteilung solcher Gruppen über den ganzen Umkreis des Horizontes, wodurch der Kreis wohltuend geteilt wird.

Wie die Verbindung – ich vermeide das Wort Gruppierung, das etwas Künstliches andeuten könnte – geradezu schönheitschaffend wirkt, zeigt jeder Versuch, aus einer Landschaft oder aus einem Stilleben einzelnes herauszunehmen. Der Fels, der am Rande des Baches gleichsam im Scheine des glänzenden Wassers mit anderen das Flüssige abgegrenzt, es begleitet und sich ihm entgegengesetzt hatte, wenn ich ihn herausnehme, ist er ein gewöhnlicher Stein. Die Weide mit schwanken Zweigen hatte einen bedeutsamen Zweck, solange sie unter der Wölbung der hohen Esche stand, die sich neben ihr erhebt; für sich betrachtet, ist sie ärmlich und schmächtig; es ist, als wäre von der Größe des Nachbarbaumes etwas auf sie übergegangen gewesen. Ich kann mir aber dieselbe Weide an den Rand eines halbaufgetauten Weihers in eine einfache Winterlandschaft versetzt denken, wo sie wiederum zum Leben erwacht, mitspricht, vielleicht sogar das entscheidende Wort spricht. Der Schwan ohne seinen Wasserspiegel wäre ein noch treffenderes Beispiel, wenn da nicht sein häßlicher Gang störend hinzukäme. Und nun erst die schwimmende Blume, wie sie auf der leuchtenden Wasserfläche mit allen ihren Organen ausgebreitet schwebt, eine merkwürdige, einheitliche Projektion, wie auf einen Spiegel von außen hingestrahlt, niemand weiß, was darunter ist: was wäre die Wasserose ohne ihren Wasserspiegel?

Wiederholung.

Überall, wo bewegende Kräfte über ihre einzelnen Wirkungen hinausreichen, entstehen Wiederholungen. Der Wind, der über den See hinstreicht, erzeugt nicht eine, sondern tausend Wellen. Der Westwind, der nach klaren Tagen oben einbricht, schafft Millionen von Zirrusstreifen, so daß der Himmel wie wellengekräuselt aussieht. Das ist nun wesentlich für den landschaftlichen Eindruck, daß fast nie ein Gegenstand allein auftritt; es sind immer Massen, Herden, Gruppen, Bündel, Familien; so erscheinen Berge, Hügel, Bäume, so Firn, Eis, Wolken. Gesellig treten selbst die Siedelungen und Werke der Menschen auf. Diese Dinge sind in einer Landschaft nicht bloß nahe beieinander, sie bestehen oft aus demselben Stoff, und unwillkürlich fühlen wir uns aufgefordert, sie miteinander zu vergleichen, zu einander in Beziehung zu setzen, wobei Reihen, Ketten, konzentrische, zweiseitig symmetrische und andere Verbindungen erkannt oder wenigstens gefühlt werden.

Der einfachste Fall: Es stehen zwei Dinge nebeneinander, die einander fast gleich sind; sie umschließen einen Raum zwischen sich, und rechts und links liegt je ein Raum außen von ihnen. Wenn ich mir denke, es stünde nur einer von diesen Gegenständen in demselben Raum, so wäre der Raum halbiert. Nun aber ist derselbe dreigeteilt, es ist ein Mittelraum entstanden, der durch seine Lage und

grenzung das Ganze beherrscht, die beiden Seitenteile sind von ihm abhängig. Wir vergleichen auch die beiden Gegenstände, jeder von ihnen gewinnt dadurch an Interesse, zeigt neue Eigenschaften.*) Also hat die einfache Wiederholung eine Anzahl von neuen Beziehungen und Anziehungen geschaffen. Allerdings dürfen die beiden Dinge nicht völlig gleich sein, sonst drückt die Größe des einen leicht auf die des andern. Der Straßburger Münsterturm steht allein ganz anders in der Landschaft als die zwei gleichen Türme des Kölner Doms!

Beim Blick aus einem Gebirgstal hinaus in die Ebene sehen wir eine Fülle von beruhigenden Linien und vermittelnden Tönen in dem offenen Hintergrund, wo der goldene Abendhimmel, an dem die Sonne längst verschwunden ist, oben in einer rein horizontalen Linie in das Blau des Firmamentes übergeht. Es ist die Wiederholung der Horizontalen eines Flußufers oder eines Wiesensaumes, und in anderen Fällen wiederholen Schichtwolken mehrfach die Horizontlinie. Unser Wohlgefallen an einem Panorama, das tausend Berge zeigt, liegt offenbar zu einem guten Teil darin, daß die Mehrzahl davon nur einfache, regelmäßige Grundformen wiederholt, ohne sich auffallend weit von ihnen zu entfernen. Es ist die E i n h e i t i n d e r M a n n i g f a l t i g k e i t, die uns hier wohltut, gerade wie in einer Säulenreihe, wo jede Säule der anderen

*) Vergleiche das Bild: Ölbäume am Gardasee.

fast gleich, nur in einer Einzelheit des Kapitäls verschieden ist, oder wie in den Variationen eines musikalischen Themas, die sich wie Ranken um einen grünenden Stengel schlingen. Darum wohl nannte Jean Paul die Alpen eine „Säulenordnung des Schöpfers". Dieselbe Mannigfaltigkeit des Auseinandergehens einer einfachen Grundform in eine endlose Fülle von Abwandlungen liegt auch Goethes Metamorphose der Pflanzen zugrunde.

Es besteht ein Vorurteil gegen die gleichförmige Wiederholung eines und desselben Motives in der Natur, das auch in der Architektur und besonders in der Ornamentierung der Bauwerke laut wird, aber nicht immer gerechtfertigt erscheint.

In S. Apollinare Nuova in Ravenna sind die Wände des Hauptschiffes mit menschlichen Gestalten in Mosaik geschmückt, die in langem Zuge sich der Apsis zu bewegen. Auf der einen Seite sind es zweiundzwanzig kränzetragende Jungfrauen, die abwechselnd den Kopf neigen und gerade halten, übrigens nur durch kleine Schmuckmotive sich unterscheiden. Man kann nicht sagen, daß diese Wiederholung abstößt. Sie verstärkt nur den Eindruck der durch Innigkeit gehobenen Einfalt dieser echt christlichen Kunst.

Landstraßen, die symmetrisch und in gleichen Entfernungen mit Bäumen besetzt sind, machen nicht notwendig den Eindruck des Steifen und Langweiligen. Wenn die Bäume schattenreiche und mannigfaltig gestaltete Ulmen oder Linden sind, kann der Eindruck sogar sehr wohltuend sein; sind sie steife Pyramidenpappeln oder nach französischer Art schmal

zugestutzte Schwarzpappeln, so liegt das Unerfreuliche ihres Bildes nicht in der Anordnung. Allerdings sollen sie nicht vor einem großen einfachen Bilde stehen. Ich sehe vor mir ein Seeufer, das frei daliegt, und ein anderes, das in gleichen Abständen mit Bäumen bepflanzt ist; diese Bäume zerschneiden nun unerfreulich die große Schönheit. Man verwirft die Symmetrie in der Landschaft und denkt dabei nur an die steife Gruppierung symmetrischer Formen. Gerade so ist es auch mit der Wiederholung. Die Wiederholung schafft ja auch eine Art Symmetrie. Aber niemand wird die Wiederholung der flachen Hügelwellen in den Mittelgebirgen unschön finden. Sie vereinigen sich vielmehr zu einer besonderen Art von Schönheit, die dem einzelnen Hügel nicht zukommt. Bei auffallenden Formen vermindert Wiederholung das Auffallende ihres Eindrucks.

Man könnte über den landschaftlichen Eindruck der Baumreihen viel sagen. Hier müssen einige Bemerkungen genügen, die vielleicht ein Vorurteil gegen Baumalleen zerstreuen, das uns mancher landschaftlicher Genüsse beraubt. Bäume, die, wenn sie hochgewachsen sind, ausladende Kronen bilden, wie Ulmen und Linden, schließen mit ihren einander zugekehrten Ästen hoch über dem Weg ein Gewölbe, dessen Schwung und Höhe, dessen Formen- und Farbenreichtum uns mit der einförmigen Aufeinanderfolge der zwei Reihen Baumstämme versöhnen können. Die Perspektive einer Allee mag manchmal einförmig sein; von der Seite angesehen, hat doch jeder alte Baum einer solchen Allee seinen Charakter, und es ist keineswegs ermüdend, auch hier die Mannigfaltigkeit in

der Einheit zu verfolgen. Im hohen Norden gibt es häufig Birkenalleen, die bei uns selten sind; ich erinnere mich an eine solche, die in Quebek vom Bahnhof zur Stadt führt. Man betrachte nun diese schlanken Bäume mit ihrem schönen Rindenkleid, wie sie etwa vor einem starken Winde sich biegen und wie ihre schwanken Kronen sich winden, öffnen und schließen. Die Birke ist einer der individuellsten Bäume unserer Zone, und ich kann mir nicht denken, daß irgendeine Birkenallee jemals langweilig wirkte.

Der Rhythmus in der Landschaft.

Die Wirkung der Landschaft auf das Gemüt des Menschen ist oft mit der Wirkung der Musik verglichen worden. Es liegt ja sehr nahe, in beiden das Zusammenstimmen mannigfaltiger Eindrücke zu einer Gesamtstimmung zu erkennen. Man ging noch weiter und verglich den Text eines Musikstückes mit der Staffage, durch die in eine Landschaft interessante Ereignisse und Auftritte eingeführt werden. Fernow meinte, wenn man eine reizende Landschaft ganz unbewohnt darstelle, werde sie uns bei aller Schönheit weniger befriedigen, weil zur vollen Harmonie der Akkorde noch ein Ton fehle. Am meisten berechtigt ist doch sicherlich der Vergleich einer musikalischen Tonfolge mit der Aufeinanderfolge von Naturerscheinungen. In diesem Sinne spricht man vom Rhythmus der Landschaft. Der musikalische Rhythmus besteht aus Hebungen und Senkungen, und so gibt es auch Hebungen und Senkungen im Wellenspiel der Brandung so gut wie in den Falten



OELBÄUME u. CYPRESSE AM GARDASEE, IM HINTERGRUND MALCESINE.

des Gebirges und in den Inseln einer Inselkette, die zuletzt in Eilanden und Klippen weit draußen ausklingt. Es ist auch Rhythmus in den Farben des Himmels und in der Luftperspektive. Bedingung seiner wohltuenden Wirkung ist immer der Zusammenhang, der entweder offen liegt oder gedacht oder geahnt wird: ich sehe ihn klar in einer Hügelkette, ich denke mir ihn in einer Inselreihe, ich ahne ihn in einer organischen Entwicklungsreihe.

Liegt aber nicht vielleicht noch tiefer die Erfahrung des Rhythmus unseres eigenen pulsierenden Lebens, in dessen Wellengang, was steigt und fällt, was sich ausbreitet und zusammenzieht, was zwischen hell und dunkel, zwischen Glanz und Trübe rhythmisch wechselt, bekannt einklingt? Wir sprechen von Morgen- und Abendröte des Lebens und vom Winter und Welken des Alters. Nicht bloß das Steigen und Sinken der Sonne begleitet unser Leben wie eine Kette von Linien, die sich heben und senken, es umtönt uns auch ein voller Chor von rhythmischen Bewegungen zwischen Morgen und Abend. Die Ahnung dieser Harmonien gehört zu den Elementen des Glücksgefühls im Leben mit der Natur. Wir erkennen vielleicht nicht, aber wir fühlen etwas von dem beherrschenden Walten eines großen Rhythmus, wenn sommerwochenlang täglich aus einem hellen Morgen ein dunstiger Mittag wird, und dann über dem Gebirge, das man klar gesehen hatte, abends eine schwere Wolke liegt, die nachts regnet und, wenn die Sonne zurückkehrt, verschwunden ist. Oder,

ich wandere in einer grünen Bucht der Riviera auf die Vorberge des Apennin zu. Aus der Ferne sind ihre Ölbaumhaine silbergraugrüne Flächen; komme ich ihnen nun näher, so lösen sie sich in Gruppen auf, und aus den äußersten Gruppen treten einzelne Bäume heraus, und indem ich sie bergaufwärts verfolge, werden sie kleiner. Dort steht am Fuß eines Felsens der letzte Ölbaum. An einer anderen Stelle senkt sich ein felsiger Höhenzug zum Meer hinab, und Klippen, die in die See hinausziehen, nehmen die herabsteigende Bewegung des Höhenzuges auf; die äußerste von ihnen ist so klein, daß sie kaum aus den Wellen auftaucht, weiter innen liegen größere, der Berg selbst ist gleichsam die größte davon. Da ist also ein Abschwellen, ein Ausklingen. Die Brandungswellen sehe ich durch diese Klippen hin ihren Weg zum Ufer und vom Ufer zurück machen. Jede einzelne Welle teilt sich in höhere und niedere, die hintereinander den Strand hinauf laufen, die oberste ist die kleinste. Ich höre sie kommen und zerschellen und, wie sie zurückrinnen, den Kies rollen. Dort sehe ich einen Rhythmus, hier höre ich ihn. In allen diesen Fällen ist der Rhythmus eine Form der Aufeinanderfolge und der Abstände gleicher oder ähnlicher Erscheinungen der Natur.

Jede große Landschaft kommt auf der Erde verkleinert vor. Der Karstlandschaft entspricht die Karrenlandschaft, der Gletscherlandschaft die Firnfleckenlandschaft, die Formen der Riesenvulkane wiederholen sich in den kleinen Auswurfs-

kegeln, die man parasitische Krater nennt. Die verkleinerte Form kann nicht genau die große Form wiederholen, aber die Grundzüge werden doch zwischen groß und klein eine tiefere Verwandtschaft erkennen lassen. Eine Firnfleckenmoräne weicht in vielen Beziehungen von einer Gletschermoräne ab, aber es sind grundverwandte Dinge. Wo nun solche Dinge, die im Wesen ähnlich und in der Größe verschieden sind, neben- oder übereinander auftreten, entsteht immer ein wohltönendes Zusammenklingen. Begleiterscheinungen der verschiedensten Art, von den Wolkenhüllen der Berge bis zum Wald- und Wiesenkleid der Hügel und Täler, verstärken dasselbe: Der Waldrand wiederholt den Seerand, dazwischen liegen bläuliche Moorwiesen, und den Seerand umsäumen dann wieder Rohr und Seerosen. In der Wiederholung desselben Motives ahnen wir dann die verborgene Einheit, vermuten wir einen Hinweis auf den Grundplan, der die mannigfaltigen Erscheinungen vor unseren Augen beherrscht. Besonders bei der Wiederholung derselben Bergform in einer Reihe ist die Ahnung des Grundplanes ein Grund unseres Aufmerkens. Es ist in dieser Beziehung sehr wichtig, daß *die abgestuften Formen der Erdoberfläche viel zahlreicher sind als die unvermittelten.*

Gleiche Bodenformen weisen auch gleiche Wege den Gewässern und den Menschen, verursachen ähnliche *Siedelungsformen* und lassen dadurch eine Landschaft nicht bloß in den Grundzügen, sondern auch in Merkmalen

sich wiederholen, die man sonst geneigt ist, für zufällig zu halten. Bekannt ist, wie Füssen Salzburg wiederholt: Die Berge liegen zum Teil in blauer Ferne, zum Teil näher, so daß sie die Stadt unmittelbar überragen. Es fehlt nicht das vieltürmige Schloß, die Kirche mit altem Turm, und der Lech ist mit der Salzach nah verwandt durch klares, grünes Wasser und weißliches Geröll der Kalkalpen. In Cilli kehrt ein ähnliches Bild am Fuß der Ostalpen wieder. In den Mittelgebirgen wiederholen sich bestimmte Lagen noch viel öfter; Freiburg i. B., Baden-Baden, Heidelberg liegen alle drei an Talöffnungen über rechtsrheinischen Rheinzuflüssen, die Stadt im Tal, die Burg auf der ersten Bergstufe, das Silberband des Rheines in ihrem Gesichtskreis, dessen blauen Rand die linksrheinischen Berge bilden.

Wer eine Hügelkette im Nebel betrachtet, wo die Einzelheiten verschwinden und von dem Körper nur ein Schatten bleibt, der empfindet bald, daß die Wellenlinie des Umrisses an sich nur der kleinste Teil der Schönheit dieser Landschaft ist, und daß ihr schönerer Teil verhüllt liegt. In voller Klarheit gesehen, ist die Wellenlinie nur der Ausdruck für die reiche Gliederung der Hügelkette, in der jeder Hebung der Welle eine Anschwellung des Bodens, jeder Senkung ein Tal oder eine Mulde entspricht; jeder Hebung entspricht zugleich ein Hervortreten gegen den Beschauer, jeder Senkung ein Zurücktreten; vor den Hebungen laufen Bäche und ihre Täler aus, in den Senkungen rinnen sie zusammen; in die Senkungen legen sich die Abendschatten, wenn die Hebungen noch in der Sonne

stehen; die Senkungen sind die von Äckern und Wiesen lichtgrünen Stätten der Kultur, die Hebungen bedeckt ein dunkles Waldkleid. Daß die Schönheitslinie dergestalt gewissermaßen unter den zufälligen Gestalten der Berge und des Kammes hinläuft, aber doch so, daß alle diese Zusätze sie nur leicht verhüllen, erhöht den Reiz des Ganzen ungemein. Ich erlebe selber eine Art von Rhythmus in dem Ansteigen und Abschwellen der Bilder, die an mir als Wanderer vorüberziehen: Je mehr ich mich dem Berge näherte, desto höher wuchs er vor meinen Augen, er wurde größer als ich ihn je gesehen, belebter, farbiger, aber im ganzen dunkler; und nun habe ich den Gipfel erreicht, und alle Größen schwinden zusammen, und es herrscht nur noch die grandios einförmige Firnfläche, in deren lichter Bläue alles ertrinkt, Menschen zu Punkten, Felsberge zu Klippen zusammenschrumpfen. Erst Ausbreitung und dann Zusammenziehung, erst steigende Mannigfaltigkeit, nun Einförmigkeit, erst Schatten, nun Licht. Und das wiederholt sich, wenn mich nun etwa eine Gratwanderung mehrmals hinab und wieder auf beherrschende Höhen hinaufführt.

Die Symmetrie.

Die Wiederholung einer Gestalt steigert unser Gefallen daran, es ist aber ein höherer Grad von Gefallen, wenn ein einheitlicher Bezug Urbild und Wiederholung aneinander bindet. Die zweiseitige Symmetrie ist ein solcher Bezug, und zwar der ein-

fachste, der in unserem Sehen mit zwei Augen selbst begründet ist. Das bekannte Spiel mit dem Schnörkel, den wir mit Tinte auf ein Blatt zeichnen, um ihn durch Zusammenfalten des Papieres zu verdoppeln, erzeugt durch Bild und Gegenbild aus einem einfachen Zeichen ohne Sinn und Meinung eine symmetrische Figur, die unser Interesse erweckt. Das Kaleidoskop leistet dasselbe in noch viel größerem Maße. In der Natur gewinnt manche Szene an Reiz durch die Wiederholung des gleichen Motives auf beiden Seiten. Ich gehe an einem Berghang hin, der in die Ebene fällt, die Ebene wölbt sich auf und ein Gegenhang steigt auf ihrer Seite auf; kein Zweifel, daß durch diese Verdoppelung die Landschaft fast doppelt so anziehend geworden ist. Die Schönheit der menschlichen Gestalt, der Malermuschel, einer Feder, eines Pflanzenblattes mit Mittelrippe, eines regelmäßigen Bergkegels, eines Baches, eines Sees mit ausgesprochenem Gegenufer, eines Sonnenunterganges in einer Wolkenkluft führt zum Teil darauf zurück. Symmetrische Farbenverteilungen in Blüten, in den Wolken wirken ähnlich.

Es liegt in der Symmetrie etwas einfach Großes: Bekräftigung und Gleichgewicht. Für das gläubige Gemüt wird es das Heilige, das die Tempelbauten in Säulenreihen und Kuppeln, in der Stellung des Altars und am allermeisten im Grundplan aussprechen wollen. Die christliche Malerei schließt sich ihr zuerst in der Weise an, daß sie sich in Mosaiken oder Fresken völlig der Symmetrie des Baues unterordnet. Aber auch, wo sie selbständig wurde, bevorzugte sie das dreiteilige Altarbild,

die dreigliedrigen Kreuzigungsgruppen, Anbetungen usw., wobei sogar häufig noch eine zweite symmetrische Reihe eingeführt wird, indem der Symmetrie zwischen rechts und links entspricht im Hintergrund die Folge: Boden, Dämmerung, Wolken, Himmel. Selbst in Tizians herrlicher Himmelfahrt stehen die Jünger vor einem blauen Himmel, darüber folgt Maria auf Wolken, darüber Gottvater im Licht. Auf diesen Bildern hängt auch oft, um die Mittellinie noch schärfer hervorzuheben, eine Ampel vom mittleren Bogen herab, oder es wächst eine Lilie gerade aus der Mitte des Bodens empor.

Die Bedeutung der Symmetrie für unser Schönheitsempfinden lief Gefahr, unterschätzt zu werden, als in der stilisierenden Landschaftsmalerei die strenge Symmetrie des Aufbaues mechanisch erkünstelt oder erzwungen wurde, auch dort, wo sie der lebendigen Natur fremd ist und widerspricht. Da bildete sich, wohl unter der besonderen Einwirkung der Landschaftsmalerei, die Abneigung gegen solche augenfällige Absichtlichkeiten heraus. Man fand die Stellung eines Berges, eines Baumes in der Mitte des Bildes eitel, herausfordernd, man zog die anmutige Zufälligkeit und Unberechenbarkeit einer seitlichen Stellung vor. Es lag die Erwägung nahe, daß, wenn ein Gegenstand durch Größe, Form und Farbe schon hervortritt, man nicht auch noch den Vorzug der Mittelstellung darauf häufen dürfe, ohne das künstlerische Gleichmaß des Ganzen zu gefährden. Im Tiefland erfand man die Geländediagonale: Der Hügel fällt von links in das Bild hinein, so daß rechts der Blick in die Weite offen

bleibt. Und als man einmal die zentrale Stellung aufgegeben hatte, fand man in den anderen möglichen Stellungen eine solche Fülle der Variationen, daß man froh war, mit einer lästigen Einförmigkeit zu brechen. Aber Fechners Satz: „so wohlgefällig die Symmetrie in einem Kaleidoskop erscheinen mag, wird sie doch weder in einem Landschafts- noch in einem historischen Bilde ertragen“ [1]) ist durchaus nicht aufrecht zu erhalten; denn die ganze große Landschaftskunst der Tizian und Dürer malt symmetrische Landschaften und mit welchem Erfolg! Eine allzu deutliche Regelmäßigkeit des Wuchses gefällt uns allerdings, z. B. bei Bäumen nicht. Jeder Sturm, der Äste knickt, ja jeder Baumfrevel kann für den Landschafter die Natur verbessern. Aber die Asymmetrie darf nicht zu weit gehen. Ein Baum, der aus Stamm und einem einzigen mächtigen Queraste besteht, also einseitig, ohne wirkliche Krone ist, gefällt uns nicht mehr, ist nur noch barock. Es ist indessen bezeichnend für unser Schönheitsempfinden, daß solche Unregelmäßigkeiten weniger Eindruck machen, wenn sie sich oft wiederholen, wie z. B. im Karst oder in der Provence, wo die Bora und der Mistral allem Baumwuchs eine Richtung nach Süden geben. Wir ahnen hier eine große Ursache, die allen zugrunde liegt, und damit schwindet der Eindruck des Willkürlichen, Launenhaften. Vielleicht wird auch der so regelmäßig gebaute Cotopaxi nur deswegen der schönste Berg der Welt genannt, weil sich in ihm gewaltige Größe mit Symmetrie verbindet.

Und wenn man sich nun auch von der aufdringlichen Symmetrie der älteren Landschaften losgemacht hat, so bewahren sich doch auch die besten modernen Landschaften den Reiz der Durchblicke und Einblicke und haben ihn mit den älteren gemein, ein Zeichen, daß er der Natur selbst angehört. Am anderen Ende liegen die mechanischen Ausschnitte aus Landschaften, die sich nicht der im Kleinen großen Natur, sondern dem Zufall unterordnen. Rottmann hat fast mitten auf einer Ebene, die sich ins weite Meer hinauszieht, den einsamen Hügel mit blitzgetroffenem Baum darauf gemalt. Die Symmetrie stört nicht den Betrachter, weil das Werk den Eindruck der vollen Wahrheit hervorbringt. Ebensowenig, wenn Fritz Bamberger einmal Gibraltar mitten in das Meer hineinlegt. Es ist in dem Bilde doch die Hauptsache; und übrigens sorgt seine Gestalt und Umgebung dafür, daß nicht zuviel Gleichheit herrsche. Wenn ich dagegen einen Berg in einen Rahmen fasse, gefällt es mir nicht, daß seine Spitze gerade in der Mitte liegt, und wenn auf einem „Sonnenuntergange auf dem Meere" (von Hans v. Petersen) die größte Welle genau gegen die Achse des Bildes heranschwillt, von der das späte Gold der Sonne sich ausbreitet, so verstößt auch das gegen mein Gefühl für Naturfreiheit. Man glaubt eine Absicht des Künstlers zu merken. Aber bei alledem liegt in dem Auftreten symmetrischer Formen in der Natur selbst immer etwas Fesselndes. Gerade weil die mannigfaltigste Ungleichartigkeit der Umrisse und Profile in allen Formen der Erdrinde die Regel ist, wirkt um so wohltuender die Erscheinung einer fast reinen Pyramide im Gebirgspanorama oder eines fast gleichschenkeligen Taleinschnittes. Daß dabei die Berge rechts vom Tal anders aufsteigen als links, ist gerade so schön wie die Mannig-

faltigkeit in der Einheit der Blätter und Blüten an einem Stengel.

Es war eine große Entwickelung, die aus der toten Symmetrie der geometrischen Mittellinie die lebendige Symmetrie des Weges machte, welcher, indem er die Landschaft teilt, den Leser in das Bild hinein- oder aus dem Bilde herausführt: Das Tal, der Bach, die Meeresbucht oder einfach nur ein Pfad teilen das Bild nicht durch eine Linie, sondern durch eine Bewegung, an der der Betrachter teilnimmt. Daraus wird bei den modernen Malern das Herausfließen des Getreidefeldes zwischen braunen Erdstreifen, des Moorgrabens zwischen Föhren. Auch wenn das Bestreben der Konzentration der massigeren Erscheinung auf eine Seite des Bildes dazu führt, der steilen Waldhalde rechts eine dunkle Wolkenwand links gegenüberzustellen und dazwischen durch leichte Wölkchen das Blau zu beleben: es bleibt immer der Durchblick oder der Weg, das alte Prinzip. Der Blick hinein ist wie ein erleuchtender Gedanke, der in einem Wald von Problemen einen Weg und an dessen Ende einen lichten Punkt zeigt. Der Gletscher, der mit allen Merkmalen des Stromes aus einem der Täler hinauszieht, in die ich von einem Gipfel schaue, stellt auch eine Art von Verbindung mit der Welt da unten her, von der ich mich sonst gänzlich abgeschlossen fühlen könnte. Es ist auch eine geistige Verbindung, die mir auf den Kämmen der Wellen, auf den Schuttlinien des Gletschers, in gerollten Steinen oder erratischen

Blöcken, Wege weit hinaus weist: der kühle Hauch des Brahmaputra spricht im heißen Assam von den Gletschern weit hinten im Osthimalaya, und das Grün und Blau der Isar und des Inn mahnen an Eis und Firn ihrer Quellbezirke, die ich nicht erblicke, deren Botschaft ich nur fühle, deren Wesen ich ahne.

Auch durch die Wolken des Himmels führen Wege. Wo auch nur ein Winkel oder ein Riß beleuchtet ist oder Licht durchläßt, da schließen die Wolken uns nicht die Ferne zu, sondern erschließen sie. Kein tieferer Blick in das Firmament hinein, als wenn über uns schwere graue Wolken eine Decke bilden, unter der wir am Horizont ein hellbesonntes Leben und Wachsen glühender Wölkchen im lichten Blau sich regen sehen. An solcher Erscheinung mag sich das trostvolle Wort Hoffnungsblick gebildet haben. Es genügte dazu ein Sonnenstrahl, der zwischen regenschwangerem Gewölk seinen Weg bis auf die Erde fand, wo er Wiese oder Wald flüchtig aufleuchten ließ. Der Blick zwischen der Erde und dem wolkenverhängten Zenit hinaus, entschleiert gleich ganze Länder voll Leben, Regung und Heiterkeit, und mag die Sehnsucht nach einem lichteren Jenseits in manches Gemüt gesenkt haben. Mögen nicht die besseren Länder, nach denen die Seele des Gestorbenen entflieht, gerade darum in den Westhorizont verlegt worden sein, weil dieses Bild am Abendhimmel so oft leuchtend aufgeht?

Je reicher gegliedert eine Landschaft ist, desto mehr Wege erschließt sie in ihr Inneres, und je mehr

Wege sie hat, desto zugänglicher ist sie, desto näher liegt uns ihr Innerstes. Das Alpengebirg hat breite Tore, die von mächtigen Pfeilern umstellt sind, und unsere Erinnerung an die Alpen blickt in grüne Täler mit schneegipfeligem Hintergrund, während unsere Mittelgebirge als Wälle, gewölbte Massen oder Wellenzüge sich hinlagern, scheinbar mehr geographische Vorstellungen als Bilder. In den Mittelgebirgen sind die Gebirgsmassen bis zu den Kammeinschnitten oft so hoch, daß sie dem Betrachter Mauern entgegenstellen; daher tiefe Täler ohne Ausblick. Der Blick dringt dann nicht in das Gebirg, sondern haftet an dem Gebirg. Nicht als ferner Hintergrund in Taleinschnitten, sondern als rundliche Kuppe überragt der Brocken den mächtigen Wall des Harzes und der Ochsenkopf das breite Gewölbe des Fichtelgebirges.

Und doch walten auch in den Landschaften unserer Mittelgebirge dieselben Grundgedanken wie in der Hochgebirgslandschaft; sie sind nur nicht in so großen Zügen hingeschrieben, ihre Sprache ist die leisere des Idyllischen, Heimlichen. Der Blick wandert ebenso gern an dem Bächlein entlang, das über eine hellgrün begraste Waldlichtung aus einem dunkeln Tale kommt, als er dem Sturzbach bis zu den Gletschern folgt, die ihn nähren. Das körperliche Auge trifft allerdings in diesem Prospekt sehr bald nur auf Bäume und Waldesdunkel, die sich immer wiederholen. Aber die Seele fliegt dem Blick voraus und nistet sich mit schauderndem Behagen in kühle, bemooste Waldwinkel ein, wo an stillen Quellen die bekannte blaue Blume steht und ein aus

dem Schatten heraustretendes Reh neugierig-scheu und fragend den Eindringling anschaut.

Es braucht nicht einmal ein Waldgebirge. Ein einfacher Weg, wie ihn Corot gern zeichnete, der in den tiefsten Wald hineinführt, dessen Dunkel nur ein von ungesehener Wasserfläche zurückgeworfener Lichtstrahl erhellt, bringt das Prinzip der Unterbrechung und des Hineinsehens in das Bild zum Ausdruck. Und: „wer Formen sieht, kann in der Modellierung eines Hohlweges, eines Raines eine Welt von Reizen finden." (F. Th. Vischer.) Auch Ackerfurchen sind Wege ins Bild hinein. Es wäre interessant zu sehen, in wie vielen neueren Landschaften dieses „Motiv des Weges" den geistigen Mittelpunkt und den Schlüssel bildet. Es stammt direkt von den zweiseitig symmetrischen Bildern älterer Schulen her.

Je tiefer der Blick in das Innere einer Landschaft dringen kann, um so reicher wird die Entwickelung in die Tiefe, um so selbständiger tritt der Hintergrund hervor. Der tiefe Taleinschnitt, der ein Gebirge torartig durchbricht, läßt das ganze in seinem Hintergrund aufragende Gebirge in unseren Gesichtskreis treten. Es ist ein breites, freigebiges Darbieten. Vor uns steht ein dreigliedriges Bild, das triptychonartig aus den Flügeln der Vorberge und aus dem Mittelbild besteht, und von diesem werden jene unbedingt beherrscht, auch wenn es tief unten am Horizont steht. Wir sehen durch das Tor des Tales in eine Welt, die fern ist und die zugleich einer ganz anderen Höhenstufe angehört.

Ein auffallendes Bild entsteht, wenn der Einschnitt einen ähnlichen Winkel bildet, wie die darüber hervorragende Gebirgsgruppe, wo dann die beiden Winkel miteinander eine rautenförmige Figur bilden. Diese Figur kommt oft in Talausblicken vor.*) Sie ist in doppeltem Sinn eine Wiederholung der Bergumrisse des Vordergrundes rechts und links, die immer auf Dreiecke zurückführen; denn die Raute zerlegt sich in zwei Dreiecke. Zugleich wirkt diese Figur als Abschluß, und hinter dieser Funktion tritt die Wiederholung zurück, die übrigens durch ihre besonderen Farben und Lichter als eine ganz neue Variation der bekannten Formen erscheint. Die Entfernung läßt Unebenheiten übersehen, die zwischen uns und diesem Bilde liegen. Man glaubt, über denselben Wiesenboden hin, auf dem wir stehen, bis an den Fuß der fernen Berge schreiten zu können. Und Berge, die wir über den Spiegel des Vorlandsees hin erblicken, scheinen aus dem See unmittelbar aufzusteigen. Indem dergestalt das Mittelbild eine beherrschende Stellung gewinnt, treten doch auch die seitlichen Einfassungen bedeutsam hervor; sie müssen einen selbständigen Charakter haben, wenn die Harmonie nicht gestört werden soll, oder sie müssen als einfache Hänge, die in gleichmäßiger Bewaldung übereinstimmen, nichts anderes sein wollen, als der Rahmen des Mittelbildes. Es gehört zu den feinen Schönheiten der Taleinfassungen von Heidelberg und Baden-Baden, daß sie auf der Seite, wo ihre alten Ruinen aus dem Walddunkel hervortreten, beide Aufgaben zugleich lösen.

---

*) Siehe das Bild: Tal im Riesengebirge.

Die Symmetrie des Tales.

Die Natur stellt uns in jedem Tale eine symmetrische Bildung vor Augen. Das Tal ist eine abwärtsführende Rinne im Erdboden: Ufer, Hänge, Dämme, Berge, Gebirge fassen es beiderseits ein, und sein oberer Teil liegt höher als sein unterer. Von unten hinaufblickend, sehen wir das Tal zwischen Höhen eingesenkt, und vom Talhintergrund her schaut uns der höher gelegene Abschluß an. So bringt uns jeder Blick in ein Tal das natürlich eingerahmte Bild einer näheren oder ferneren Aussicht. In der Natur selbst ist also die Dreigliederung der Landschaftsbilder in unzählbaren Fällen schon gegeben. Was uns als die künstliche Anordnung eines nach Symmetrie lechzenden Geschmackes erscheint, baut sich rings um uns als Werk der Natur auf. Wir brauchen aber nicht bei dem Tale stehen zu bleiben, das die Rinne fließenden Wassers ist. Das Tal ist zwar schon als Wirkung des Wassers eine der größten Tatsachen der Erdoberfläche: Täler durchfurchen alles bewässerte Land, und selbst in den Wüsten, wo heute kein Wasser fließt, bezeugen trockene Täler einen feuchteren Zustand, der war. Aber die Talform dankt noch ganz anderen Kräften ihre Entstehung. Jede Faltung schafft eine Rinne und jeder Einbruch kann die Bildung einer Rinne anbahnen. Vielleicht fließen ebensoviele Bäche und Ströme in ältern und neueren Falten, Rissen und Brüchen wie in selbstgegrabenen Rinnen, so daß

man also sagen kann: die dreigliedrige Landschaft in ihrem natürlichen Rahmen ist die Wirkung allverbreiteter Kräfte, die aus der Erde heraus und von der Luft durch das Wasser auf die Erde herab und über die Erde hin arbeiten; sie ist eben deshalb der Ausdruck allverbreiteter Erdformen.

Bei mäßiger Tiefe wirkt das Tal entschieden als Rahmen. Dieser Rahmen umfaßt das Tal, den See, das Meer in einem dreieckigen Ausschnitt, der meistens heller ist als sein Rahmen, und darüber mag ein Berg, eine Wolkengruppe ein zweites Dreieck aufbauen; so sieht man vom Ledrosee herabsteigend im Taleinschnitt das Dreieck des blauen Sees und darüber türmt sich der Monte Baldo. Das Dreieck des Taleinschnittes verbindet aber zugleich die Grundsätze des Weges mit denen der Umrahmung, und in manchen Fällen tritt vielleicht auch noch der Gedanke des Ruhens der Mitte des Bildes auf Seitensäulen mit in Wirksamkeit.

Versetzen wir uns in eine Gegend, wo zahlreiche Täler zwischen ebensovielen Bergen ausmünden, zum Beispiel an einen von unseren Voralpenseen, da fühlen wir sofort, wie der Blick in das Tal uns immer mehr fesselt als der auf einen Berghang oder auf eine Felswand oder auf einen Wald. Jener hat die Tiefe voraus. Statt an einer Linie hinzuschweifen oder hinzuirren, die aus gleich weit entfernten Punkten gebildet wird, geht er geradeaus fort. Ist das Tal ohne Abschluß, so geht der Blick ins Weite, ist es abgeschlossen, so stellt ihm der Abschluß ein neues Bild



MITTELGEBIRGSTAL: ST. PETER IM RIESENGEBIRGE.

in den gemilderten Formen und Farben der Ferne gegenüber, in dessen Betrachtung ihm Ziel und Ruhe winkt. Ein solches Fernbild ist in seinen beiderseitigen Einrahmungen ein Ganzes, dagegen eine Berg- oder Felswand wird immer willkürlich herausgeschnitten. Jenes ist ein Bild von Natur, aus dieser kann zur Not ein Bild gemacht werden. Die Schriftsteller über Landschaftsmalerei, z. B. Twining, setzten den Wert der natürlichen Einfassung zu niedrig an, wenn sie darin nur Vorhänge oder Blenden sahen. Ich will nicht von den Farbenunterschieden der Fernblicke sprechen und von den feinen Reizen der Luftperspektive. Es ist für unsere Schätzung des Talblicks, wenn nicht im Bild, so doch in der Natur, viel wichtiger, daß er die Symmetrie der beiden seitlichen Gebiete durch ein ganz neues Drittes hebt, neben dem diese als etwas ganz Untergeordnetes erscheinen. Es ist der Blick in eine Welt jenseits des Vordergrundes, die heller, größer und weiter ist. Das ist der Blick, dem zuliebe die Gartenkunst der Nappes d'eau und Taxushecken einst lange Alleen schuf, in deren eng begrenzter Perspektive ein weißes Schloß in dunkelm Rahmen des künstlichen Waldes wie in einer Blende erscheint, künstlich ferngerückt und verkleinert. Oder ein Gewitter steigt in der Talöffnung auf und wandelt deren umgekehrtes Dreieck in eine breitere obere Wolken- und eine spitze untere hellbeleuchtete Hälfte. Auch die Vertiefung des Duftblaues ferner Berge und des Himmelsblaus in solchen Durchblicken kommt mit in Betracht.

Wir vergessen allzuleicht, daß wir in der Regel in der Erde drin stehen. Die Furchen, Mulden und Brüche, alle diese Runzeln im Antlitz der Erde, sind ja in die Erde hineingegraben, die uns überragt. Gehen wir in einem Tal, so gehen wir also in einer Rinne, die das Wasser und vielleicht das Eis noch vertieft haben. Wir befinden uns da unter dem Niveau der Erdoberfläche. Oft gehen wir auf einem Boden, der tatsächlich aus diesem Niveau um ein paar hundert oder auch ein paar tausend Meter in die Tiefe gesunken ist. Der Himmel, den wir über uns haben, läßt uns vergessen, daß wir eigentlich in einer Aushöhlung gehen, kurz, daß wir in der Tiefe sind. Allerdings, wenn wir unseren Blick, statt nach oben, nach den Seiten und nach vorn richten, da merken wir bald, daß wir von höheren Teilen der Erde umgeben sind, und oft schließt sich die Welt auch hinter uns zu, und wir können nur nach oben hin noch einen Blick „ins Freie" gewinnen. Hängt nun, wie in so vielen Klammen, ein Teil dieser uns umgebenden Erde über, dann fühlen wir uns gar wie ein Bergmann in seinem Stollen, überall von der Erde eingehemmt und sind sehr froh, wenn vor uns endlich ein Lichtstrahl auf den Weg fällt, doppelt froh, wenn dieser Lichtstrahl eine heitere Landschaft vor und über uns beleuchtet, so daß der Blick in die Ferne ein befreiender und erhebender Aus- und Aufblick wird.

Die Eyck und ihre Nachfolger fanden an der Maas, was die Franken und Schwaben an der Regnitz und der

oberen Donau wieder entdeckten, eine in kleinen Ausmessungen schroffe und gegensatzreiche Tallandschaft, bestehend aus braunen oder grauen Felsenvordergründen, zwischen denen man in blaue Fernen schaut. Die Anmut, die Schroffheit und auch die Unruhe dieser Landschaft, die in Limburg, im Frankenjura und in der Alb gleicherweise auf die Durchbrüche mäßiger Flüsse durch Kalkfelsen zurückführt, ist in zahlreichen Bildern bis zu Dürer. Man fragt sich: Wurde dieser Vorwurf gewählt, weil ihn die Eyck gemalt hatten, oder entsprach er einem Naturgefühl, das noch nicht bis zur Ebenen- und Seemalerei fortgeschritten war? Wir halten den letzteren Grund für den gewichtigeren, weil diese Tallandschaft zugleich einem Bedürfnisse nach symmetrischem Aufbau entgegenkommt, der alle landschaftlichen Hintergründe um so entschiedener beherrscht, je weiter wir zurückgehen. Die Italiener hatten andere Vorwürfe. Perugino und Rafael setzten die rundlichen Formen des toskanischen Apennin in die Ferne, blau oder blaugrün, und wer die Umgebungen von Orvieto und Siena durchwandert, findet an den rundlichen Berghängen die von den toskanischen Landschaftern so oft auf beiden Seiten des blauen Hintergrundes gemalten gebogenen Felsenrippen, die gefalteten Schichten, die Äneas Sylvius den Rippen eines Kastanienblattes verglich. Als die Berge und Felsen verbraucht waren, blieb doch die Dreiteilung übrig, und so hat z. B. Altdorfer öfter zwischen steifen Bäumen, er liebt besonders die Buche, den Blick in die blaue Ferne geöffnet, oft mit einem sehr feinen graurötlichen Horizont. Die Neigung zu diesen gleichsam von der Natur selbst eingerahmten Bildern hat sich niemals abgeschwächt. Auch heute sehen wir, daß der Winkel, in den im Gebirge jeder Blick ins Tal zwischen den entgegengesetzten Hängen eines Tales

eingerahmt ist, jeder Landschaft, vor allem jeder Aussicht einen Vorzug gibt, weshalb z. B. fast alle käuflichen Photographien von Gebirgsgegenden solche Bilder „im Naturrahmen" sind, ebenso wie eine Aussicht, die durch Bäume eingerahmt ist, etwa durch eine Waldallee, oder gar durch Felsenpfeiler, in der Gartenkunst immer für eine besondere Schönheit galt.

Der Rahmen.

Ich habe an meinen Wänden Skizzen und fertige Bilder hängen, diese sind eingerahmt, jene entbehren des Rahmens; wenn ich sie vergleiche, so finde ich, daß der Rahmen das Bild zusammenfaßt, indem er es begrenzt und zugleich entweder einen Gegensatz durch seine Glätte, seinen Glanz, seine Farbe, seine Mattheit usw. zu dem Bilde macht, oder wohltuend auf dasselbe gestimmt ist. Ich erinnere mich, daß ich im Freien manchmal durch die hohle Hand ein Bild gewissermaßen herausschnitt. Was Form und Grenzen hat, so daß wir es fest, auch mit den Augen, fassen und messen können, befriedigt uns. Das Verschwimmende mag als ein Werdendes genommen werden; es wird demgemäß oft auch flüchtiger betrachtet. Seen ohne Rahmen, wie man sie besonders in Karstbecken und vulkanischen Senken sieht, gleichen großen Wasserlachen und sehen vergänglich aus; als vergängliche nehmen wir sie auch hin und sagen uns: sie mögen sich zusammenziehen oder sich ausbreiten, ihr Rahmen wird sich verändern. Ich erinnere mich, daß ich den

Tennosee in Judikarien im Vorfrühling sah, als seine Ufer fahl waren und das Wasser zurückgetreten war; als ich ihn dann im Sommer von einem Rahmen von grünen Rasen und dunkeln Bäumen umgeben sah, gefiel er mir viel besser. Ich habe auch oft beobachtet, daß, wenn ein Fluß durch ein Bild geht, uns am besten das Stück gefällt, das er deutlich umschlingt, abgrenzt. Das gilt besonders von den Flußhalbinseln und den Flußinseln. Daß die Menschen mit Vorliebe gerade an solchen Stellen früh sich angesiedelt haben, z. B. die Indianer am Ohio, ist sicherlich nicht bloß um des Schutzes willen, sondern auch wegen der Ahnung von Schönheit geschehen, von der auch in dumpfen Seelen solche Stellen verklärt sind.

So wie es um Gemälde Rahmen gibt, die ihre Bilder durch Pracht und Glanz heben, und andere, die sie mit ihren einfachen, bescheidenen Formen und Farben liebevoll umfassen, so magst du auch an den Rahmen der Natur in der Landschaft wahrnehmen, daß sie ungemein verschieden zu dem Bilde stimmen, das in ihnen steht. Ein gewaltiges Bild wird überhaupt für sich bestehen, vielleicht wäre ein entsprechend großartiger Rahmen gar nicht zu finden. Es war ein unechtes Naturgefühl, das Chateaubriand verführte, von Riesenfelsen am Niagara zu sprechen, die gar nicht da sind. „Sie ragen nur unbedeutend über den oberen Rand des Sturzes empor, und machen, selbst von der Tiefe des unteren Flußbettes gesehen, keinen kolossalen Eindruck. Aber gerade

dieser Umstand gibt dem Bilde die richtige Harmonie und erhöht die pittoreske Wirkung, statt sie zu schwächen. Alles ist hier getan, um durch sinnreiche Gruppierung und Verteilung der Felsen und Bäume das Bild des Wasserfalles würdig zu schmücken, statt es zu drücken durch Anhäufung mächtiger Felsmassen oder gar durch Aufstellung eines Alpenproszeniums".[5])

Die Wasserfälle sind oft schöner durch ihre Umrahmung als durch das fallende Wasser selbst. In norwegische Fjorde oder in das ähnlich steilwandige felsige Yosemitetal Kaliforniens fallen Bäche über Felswände, die so steil sind, daß kein dichter Wald, sondern nur vereinzelte Bäume, höchstens lichte Haine an ihnen Wurzel fassen können; die Wasserfälle werden dadurch wie haltlos und drohen in den gewaltigen Dimensionen ihrer Umgebungen zu verschwinden. Wenn bei der Gave dreizehn Wasserstreifen aus Berghöhe in denselben Felsenzirkus herabschweben, teilweise allerdings schon mehr nur träufelnd, wirkt das Bild genug für sich. Aber ein vereinzeltes Bächlein braucht Rahmen, um nicht ganz in seiner mächtigen Umgebung aufzugehen. Goethe hebt von „einem schönen Wasserfall auf Staubbachs Art", den er auf dem Wege von Salenche nach Chamounix berührte, ausdrücklich hervor, daß „er weder sehr hoch noch sehr reich, doch sehr interessant, weil die Felsen um ihn eine runde Nische bilden". Man darf die Frage aufwerfen, ob nicht die meisten der vielbesuchten Wasserfälle unserer Mittelgebirge, wie z. B. die von Triberg und von Allerheiligen, die der Ilse und ähnliche, die Hälfte ihres Reizes behielten, wenn sie aus ihrer prachtvollen Waldumgebung herausgenommen würden. Gerade die hohen Tannen des Schwarzwaldes

und des Harzes stimmen mit dem ruhigen, steilen Aufragen der Stämme, der dichten und regelmäßigen Verzweigung, dem dunkeln Grün ihrer Nadeln so recht zu einem fallenden Wasser. Eine passendere Umrahmung wäre schwer zu denken. Oft ruht aber auch auf dem Gegensatz zwischen beiden eine bedeutende Wirkung. Ist er nicht überall so schneidend wie beim schönsten Wasserfall Norwegens, dem Rjukan Foß, den B. Taylor „ein Wunder sprühender Schönheit, eine Erscheinung von überirdischer Lieblichkeit, in einem Rahmen von Dunkelheit und Schrecken, der der Rachen der Hölle sein könnte", nennt[6]), so ist er doch immer wirksam, wo das Leichte und Bewegliche des fließenden Wassers vereinigt ist mit dem Schweren und Starren der Hochgebirgsnatur. Vermittelnd steht zwischen den beiden der Wald und vor allem der Nadelwald, der in den zugleich starren und belebten Gestalten seiner Bäume scharfe Gegensätze verbindet. Vielleicht verdankt Norwegen den Ruf, das Land der meisten, höchsten und schönsten Wasserfälle, wenigstens in Europa, zu sein, der Tatsache, daß Fels, Wald und Wasser fast in jedem seiner Landschaftsbilder innig ineinander verwoben sind. Aus der nahen Vereinigung dieser Elemente müssen zahlreiche, großartige und schöne Szenen entstehen.

Es ist aber noch ein Unterschied zwischen künstlichem und natürlichem Rahmen. Das gemalte Bild wollen wir ganz eingerahmt, auf allen Seiten umfaßt haben, die Naturlandschaft in dieser Weise gesehen, z. B. durch ein Felsentor, beengt uns, macht höchstens den Eindruck der Kuriosität, dem zum Voll-Erfreulichen immer das Große, Freie fehlt. Wir wollen die Landschaft nach oben zu frei, sie

soll mit ihren Bergen und Bäumen „ins Freie" hinaufstreben, soll wie eine Knospe sich nach oben öffnen. Woher dieser Unterschied zwischen Kunst- und Naturbild? Erde und Himmel gehören zusammen: das Wurzeln in der Erde und das Hineinragen in den Himmel liegt in der Natur der Wälder, der Berge, und auch der Tempel.

Nahsicht und Fernsicht, Vordergrund und Hintergrund.

Die Linde gefällt mir, aus der Ferne betrachtet, durch die Rundlichkeit und Geschlossenheit ihrer Krone und deren Verbindung mit einem kräftigen Stamm. Ich nehme an, daß es mir ganz fremd sei, daß die Linde dort, wo ich sie von einem Hügel heruntergrüßen sehe, eine Kapelle beschattet, und daß die Leute, die auf dem nahen Felde arbeiten, sich in ihrem Schatten ausruhen oder bei plötzlichen Regengüssen darunter Schutz suchen. Es ist also nur ihre Größe, ihre Gestalt, ihr dunkles Sichabheben von dem hellen Hügel, die mir Eindruck machen. Stehe ich aber vor der Linde, da ist von diesem allgemeinen Eindruck nur die Größe geblieben. Jetzt ist es die Lieblichkeit der herabgeneigten Zweige, die schöne Blattform, deren Einfachheit und Größe so schön mit dem ganzen Baum harmonieren — die Linde ist wohl der blattschönste unter unseren Bäumen — der Blütenreichtum, der die dunklere Krone wohltuend aufhellt. Diese Einzelheiten füllen nun

das vorhin gewonnene Bild gewissermaßen aus. Ich sehe in unendlich viele Flächen und in eine Welt von Kurven hinein. Und so setzen sich aus den Eigenschaften, die man von ferne wahrnimmt, und aus Nahegesehenem alle Bilder von großen Naturgegenständen zusammen; dieses bildet den Vordergrund, jene tauchen im Hintergrund auf. Selbst der so einfache Blick auf das Meer zeigt die größten Wellen gerade vor mir; nach der Tiefe des Bildes zu werden sie immer kleiner und gehen endlich in einer leuchtenden Horizontlinie auf.

Vom Vordergrund zum Hintergrund baut es sich von den unteren Höhengürteln zu den oberen auf. Das Nahe ist das untere, was uns nächstbekannt und -verwandt ist; das obere ist das Ferne, Fremde. Und was als Mittelgrund sich dazwischen aufbaut, vollendet und vertieft das Bild.

Im Gebirge erheben sich im Vordergrund Hügel mit weichen Formen, die bis oben angebaut und bewohnt sind, dahinter folgen höhere bewaldete Berge, die schon gelegentlich eine graue Felsklippe oder -rippe hervorschauen lassen, im Hintergrund endlich tauchen die Felsberge mit ihren Firn- und Eisauflagerungen hervor. Auch diese Auflagerungen stufen sich wieder ab von dem einsamen Firnfleck, der auf dem Felsengipfel eines grünen Berges in einer Runse liegt, durch die gesellig auftretenden und stellenweise ineinander fließenden Firnflecken eines uns zugewendeten Schuttkars bis zu dem aus breitem Firnmantel wie ein riesiger Eiszapfen herabsteigenden Gletscher. Oder, der vordere Berg trägt das dunkle Kleid des Waldes, das an den folgenden herabgesunken ist,

um weiter zurückliegende hellere Matten und Felsen freizulassen. Auch in diesen Abstufungen liegt etwas Rhythmisches. Das sind Blicke, wie man sie durch Einschnitte im Kalkgebirge gewinnt, wo die Farbenabstufung vom lebendig Grünen durch Felsengrau zum leuchtenden Weiß der Firnfelder führt, die kaum von den Wolken im Sonnenlicht zu unterscheiden sind; mit ihr zusammen geht die Abstufung vom organisch Weichen der Pflanzendecke durch das Starre des nackten Gesteines zu der Mischung von weich und starr in dem Mantel festen Wassers, der die höchsten Höhen umhüllt. Der Landschafter wird zwar diese allzuweit ausgezogenen Perspektiven in der Regel zu verwickelt finden. Uns klingt aber die Sprache der Natur auch dann noch wohl, wenn sie sich in breiten Rhythmen wiederholt.

Wo solche Höhengliederungen sehr kräftig ausgebildet sind, wirken sie entsprechend auf den Ausdruck der Landschaft. In den Alpen bilden oft alle die vorgelagerten Hügel und Berge zwischen dem Tal und der Felsenwelt eine wohlbebaute und dichtbewohnte Stufe, auf der sich eine ganze kleine Welt von Äckern und Wiesen, Wäldern und Lichtungen, Höfen und sogar Dörfern entfaltet. Das ist, was die Täler der Dolomiten so reich erscheinen läßt, was auch schon dem Blick aus dem Unterinntal nach den Zentralalpen eine so reiche Welt durch die Einschiebung des „Mittelgebirges" erschließt, das ein morphologisch selbständiger Mittelgrund ist.

Während so vom Vordergrund nach der Tiefe des Bildes zu die Einzelheiten zurücktreten und immer größere Formen und Licht- und Schatten-

massen auf uns wirken, steigert sich die Bewegung der Linien des Bodens in derselben Richtung. Die ungebrochenen langen Linien des Vorlandes, oft reine Horizontalen, erheben sich zu flachen Wellen im Hügelland, dann richten sich die großen dunkeln Trapeze, Kegel oder Pyramiden der bewaldeten Vorberge auf, und über sie her schaut in den verschiedenformigsten Zickzack- und Bogenlinien die Fülle der höheren Gipfel. Neben der Vereinfachung, die das Detail verallgemeinert, geht also eine Entwickelung der Umrißlinien. Es liegt in dieser Verbindung von Anschwellen und Abschwellen der Eindrücke in demselben Bild ein Grund des nie nachlassenden Genusses, den uns dessen Betrachtung bereitet. Je höher ein Gebirge ist, desto bestimmter entwickelt es seinen besonderen Charakter, desto tiefer sinkt zurück, was ihm nur an- oder aufgelagert ist. Und je höher wir uns erheben, desto reiner tritt der Bau der Erde selbst heraus; höchst einfach, ich möchte fast sagen schematisch, liegt zuletzt das landkarten- und reliefartige Bild vor uns ausgebreitet. Das Große darin wirkt auf uns besonders dann wohltuend, wenn es unser Auge von der Qual rauher, kleinlicher, scharfer Formen befreit, wie sie z. B. in den Kalkalpen oder im Apennin der Vordergrund so oft darbietet. Eine solche Weite erscheint uns dann nicht bloß groß, feierlich oder schön, sondern mehr noch befreiend.

Was wir im Ausblick von einem Gebirgsgipfel gewinnen, oft unter großen Opfern, ist eigent-

lich nur eine Reihe von Hintergründen. Ich werde in die Ferne blicken und werde soweit wie möglich, bis zu den letzten Silberwölkchen, zu dringen suchen, die ganz weit entlegene Schneegipfel sein könnten, und ich werde das oft wiederholen. Dann erst wird vielleicht Näheres meinen Blick fesseln können. Gerade Hochgebirgsgipfel bieten ja Vordergründe, deren wolkenhaftes Weiß, Grau und Blau auch zu der Ferne paßt: ein einförmiges, sanft geschwungenes Feld von blendendem Firn und über Meilen hin rings keine andere Abwechslung als die Risse und Spalten, in die ein grünlicher oder blauer Ton nur so hineingehaucht ist wie farbige Luft. Je höher ich steige und je größer mein Gesichtsfeld wird, desto mehr nimmt alles, was ich erblicke, die Merkmale des Hintergrundes an. Auf einem Hochgipfel der Zentralalpen oder des Kaukasus gibt mein Ausblick ein fast *vordergrundloses Bild*; denn von meinem Standpunkt, der vielleicht nur eine schmale weiße Firnschneide ist, geht es nach allen Seiten steil hinunter. Das ist der große Unterschied der Hochgipfelaussichten von der Aussicht der Vorberge und den Mittelgebirgsausblicken.

Auf einem Voralpenberg habe ich das Hochgebirg *vor* mir, ich sehe zum Teil darauf herunter, mehr aber noch in es hinein, und nicht bloß mein nächster Vordergrund sind Matten, Felsen, vielleicht mit einzelnen Firnflecken, sondern ich habe mir gegenüber Waldberge, grüne Kuppen, Felsbauten, Gletscher, Bäche, Wasserfälle und darüber erst ein Meer von Firngipfeln. Und wie nun

durch diesen Aufbau vom Wald und von den Matten an bis zu den Gipfelklippen durch Geröll, Moränen, Gletscher, Fels und Firn eine natürliche Ordnung geht, das macht den Eindruck einer Architektur der Berge nach bestimmten Stilgesetzen oder gibt eine Ahnung davon. Es ist also hier ein Panorama plus Vordergrund, d. h. ein vollständiges Landschaftsbild. Vielleicht kann der Unterschied noch besser durch die Erinnerung an einen Ausblick von einer Mittelgebirgshöhe illustriert werden, der uns aus düsterem, einförmigem Wald plötzlich vor Täler voll Farbe und Leben führt. Der Blick in einen Grund der sächsischen Schweiz enthüllt ein vollkommenes Kulturbild: Eisenbahn, Straße, kanalisierte Flußstrecke, Telegraph, Schlote; darüber die seltsamen und einsamen Quadermauern des Sandsteins. Da ist also der Fernblick lebensvoller und freundlicher als meine nächste Umgebung.

Besonders groß wirkt der Blick ins Gebirge über eine weite Ebene oder über einen See hin. Man kann da allerdings kaum mehr von Vordergrund sprechen, vielmehr beherrscht hier das Nahe das Bild, das der Fernblick nur am äußersten Horizont umsäumt. So ist der oft bewunderte Blick vom Würmsee auf die bayerischen Alpen. Die Berge erscheinen mir so fern, daß sie diesem See nichts von seiner Weichheit nehmen, und doch gehören sie zu seinem Bild so sehr, daß, wenn ich mich z. B. der aus herrlichen Baumgruppen aufgebauten Landschaft des Westufers des Würmsees nähere, die Karwendelberge unmittelbar hinter den Bäumen des Parkes von Bernried aufzutauchen scheinen. Einen Augenblick ist der Gegensatz gewaltig zwischen dem organischen Grün und Formenreichtum und den von der Abendsonne angeglühten Firnschneiden und -gipfeln, die fast kristallinisch sind. Kommen wir aber näher, so versinkt das Gebirge hinter

den Bäumen und das Nächste tritt wieder in sein Recht. Zieht vor Bergwänden, die senkrecht aufsteigen und unbedingt abschließend vor dem Horizont stehen, die Wagrechte einer weiten Ebene oder eines flachen Talgrundes hin, so entsteht einer der wirksamsten Gegensätze zwischen der Erschließung des weitesten Fernblickes und der unbedingten Abschließung. Es gehen daraus Bilder von der größten Einfachheit der Linien und dem größten Reichtum der Kontraste hervor. Der Talgrund ist bewachsen, ja, er trägt eine besonders üppige Vegetation, die Bergwände sind kahl. Über dem Grün der Ebene steht das Grau oder Braun der Felsen, auf Geröll und Sand schaut der Fels herab. Unten schlängelt sich ein Bach oder träumt ein See, von oben stürzt das Wasser als freier Strahl zu Tale. Ist nun die Ebene ein Wasserspiegel, so steigert sich noch die Herrschaft dessen, was hervorragt, über das, was sich davor ausbreitet. Nicht im Gebirgsbau an und für sich liegt die Großartigkeit des Alpenpanoramas vom Golf von Genua, sondern in dem Meeresspiegel zu seinen Füßen. Und die schachbrettartig durch Bewässerungsgräben geteilte Fläche an der unteren Brenta ist schön durch die großartige Auftürmung der Venezianer Alpen über dieses italienische Niederland.

Landschaften des Tieflandes, denen der emporragende und abschließende Hintergrund fehlt, stehen vor der Luft und den Wolken, durch die die Einzelheiten im Mittel- und Vordergrund um so mehr zur Geltung gebracht werden. Sie schneiden scharf von der Luft ab, erhalten dadurch allein schon stärkere Umrisse und stärkeres Relief, werden aber zugleich von der Luft und vom Licht mildernd umflossen und umspült. Der Boden einer solchen Landschaft hat in

der Regel keine schroffen Gegensätze, ihre Profile sind flach und zahm, weshalb Bäume, Windmühlen, Hütten, ferne Schiffe, weidende Rinder auf ihnen um so bestimmter und bestimmender hervortreten. Wie schön steht der einsame Ziehbrunnen in der Pußta, und doch wie hat er wenig Schönes an sich, ausgenommen vielleicht die Bogenlinie seines Ziehbaumes! Diese hat Rembrandt auf einer seiner Radierungen mit sichtlicher Liebe gezeichnet.

Der Reichtum, die Fülle. Das Entfalten.

Die Natur ist überall reich, in der Fülle ist sie allem Menschenwerk weit überlegen. Der ungeheuere Reichtum der Natur zeigt sich in Bäumen vom zehnfachen Alter des Menschen, in Tautropfen von unsagbarer Pracht und Zahl, in der Verschwendung der herrlichsten Blüten, von denen jede für uns ein Kleinod ist. Alpenrosen tauchen ganze Berge, Heidekräuter ganze Länder in Purpur. Schon angesichts des ungenutzten modernden Holzes wird dem armen einzelnen Menschen im Walde zumute, als sei er im Hause des Verschwenders. Wer aber nun erst einmal den Granit, den er beschreitet, auf seine Zusammensetzung aus unzähligen Kristallen von den reinsten Formen und Farben, oder die kunstvollen Zellenbauten eines einzigen Pflanzenblattes oder des Flügels einer Fliege prüft, den muß der Reichtum geradezu überwältigen. Und nun erst, wieviel Schönes vergeudet die Natur an uns, die wir jeden

Tag die Sonne leuchten und jedes Jahr die Jahreszeiten wiederkehren sehen. Welcher Schatz wäre ein Sonnenstrahl, wenn wir Eintagslebende wären! Da wäre uns das Bild jeder Sekunde kostbar. Nun haben wir aber soviel, daß wir als Lohn für solches Überschüttetwerden die Stumpfheit der Gewöhnung und Übersättigung hinbieten.

Wenn wir von einer reichen und einer armen Natur sprechen, sehen wir gewöhnlich über diesen wesentlichen Reichtum weg, der uns selbstverständlich erscheint, und meinen dort im Grund die Mannigfaltigkeit der Bilder, die uns die Natur bietet. Je mehr Verschiedenes sie bietet, für desto reicher erklären wir die Natur. Die Tropennatur ist uns überreich, die Natur von Nordgrönland absolut arm.

Auch spielt ein mehr agronomischer als ästhetischer Unterschied hinein zwischen Boden, der imstande ist, viel Leben zu ernähren, und Boden, der das nicht vermag: wir nennen einen humusreichen Boden reich, einen Sandboden arm und gehen noch weiter, indem wir von der Armut des Moores und von dem Reichtum des Marschlandes sprechen. Auf diesem Wege kommen wir aber nicht bloß von dem inneren Reichtum der Natur, sondern auch von ihrem ästhetischen Werte ab und geraten ins Wirtschaftliche. Ein blühendes Moor bietet einige der schönsten Pflanzen unserer Zone, z. B. die schönste Schlüsselblume, die wir haben, Primula auricula, die, künstlerisch angesehen, den fettesten Marschochsen weit übertrifft.

Die Entfaltung eines Bildes ist für uns immer ein wohltuender Vorgang. Aufknospen, Sinken eines Nebelschleiers, Sonnenaufgang sind verwandte Vor-

gänge, es sind Entwickelungen und Vervielfältigungen. Wenn die Sonne in Schichtwolken untergeht, aus deren Lücken in vielen Linien und Punkten ihr Feuer bricht, ist es schöner, als wenn ihr Licht durch eine einzige Spalte dringt. Alles Gestalten zieht uns an, weil das Gestaltete, das daraus hervorgeht, sich zu neuen Formen und Farben aus dem Ungestalteten entfaltet. Die Wolken sind am wenigsten schön, wenn sie am wenigsten gestaltet sind. So wie eine Kristallisation aus einer gesättigten Lösung uns als Bildungsprozeß erfreut, unabhängig von der Form der Kristalle, die entstehen, so mutet uns die Wolkenbildung aus formlosem Nebel an; wir sehen vor unseren Augen aus der Verworrenheit das Gesetzmäßige entstehen.

Der Abendhimmel ist besonders oft der Schauplatz solcher atmosphärischer Entwickelungsvorgänge. Sein Farbenreichtum läßt sie deutlicher hervortreten. Die Wolkendecke, die von unten her aufgelöst und gehoben ward, lockert sich, ihre gerade Grenzlinie wird wellenförmig, Flocken lösen sich los und schwimmen hinaus, lokale Luftströme treiben Wölkchen an den Bergen hin, die in irgend einem Tale liegen oder über einem Walde hängen bleiben. Abends ist dann der Himmel vollkommen klar bis auf einige bräunliche Dunstflöckchen. Man mag auch den umgekehrten Prozeß an dunstigen Tagen sich vollziehen sehen: Trübung unten, Klärung oben. Vom Nordende des Gardasees gen Süden schauend, füllt sich die Schale zwischen den Felsenufern mit rötlichem Duft, der eine zweite Flüssigkeit über dem silbernen Spiegel der Wasserfläche bildet und in halber Höhe der Berge

abschneidet. Darüber Wolken, deren geradlinige Unterseite die Horizontale des Wasserspiegels wiederholt. Wenn aber die Wärme des Tages zunimmt, wird in den Nebeln, die die Berge einförmig verhüllten, eine horizontal schichtende Kraft tätig; sie streben nun nach oben, ordnen sich aber in weiten Gebieten so an, daß die untere Grenze einer Wolkendecke in 1200–1600 m scharf abschneidet. Alle Berge sind dann halbiert, die untere Hälfte hell beleuchtet, die obere dicht verhüllt. Ein Sonnenstrahl, durch eine Wolkenspalte in solches Bilden hineinfallend, erzeugt wunderbare Beleuchtungen.

Warum gefällt mir die gefüllte Rose besser als die Heckenrose, das gefüllte Maßliebchen vielen besser als das einfache? Zieht das Reiche mehr an als das Regelmäßige, das Empor- und Hervorquellende mehr als das streng strahlenförmig geordnete? Diese Fragen sind nicht richtig gestellt. Es handelt sich hier um zwei Arten von Schönheit, von denen eine neben der anderen besteht. Denselben Raum erfüllt die volle Rose mit einer Farbe und einer Blumenblattform einfacher und doch reicher, gedrängter; sie ist die rechte Verkörperung der Fülle in der Einfachheit. So ist es auch draußen: Je einfacher die Landschaftslinien, desto anziehender ihre Belebung durch spiegelndes Wasser und farbenreiche Vegetation. Die kleinen Seen von so großer landschaftlicher Wirkung in unseren Mittelgebirgen, den Feldsee, den Mummelsee, vergleiche ich Tautropfen, die dem Grashalm ungleich mehr zugute kommen als einem stolzen Krautgewächs. Unsere Freude an der Natur, der Naturgenuß im tieferen

Sinn, kann leicht in einer armen Natur größer als in einer reichen sein. In einer armen Natur kein Baum, den wir nicht liebevoll umfingen! Der Genuß einer reichen Natur ist abstumpfendes Vergeuden. Wenn wir uns wandernd herausringen aus der Fülle der Einzelformen und -Farben zu den großen Linien und Flächen, so ist darin auch ein Streben nach Einfachheit, sozusagen das Sehnen des Reichen nach dem Glück der Armut.

Ich denke hier an eine Bemerkung Nietzsches: Welche Gegenden dauernd erfreuen. Diese Gegend hat bedeutende Züge zu einem Gemälde, aber ich kann die Formel für sie nicht finden, als Ganzes bleibt sie mir unfaßbar. Ich bemerke, daß alle Landschaften, die mir dauernd gefallen, unter aller Mannigfaltigkeit ein einfaches geometrisches Linienschema haben. Ohne ein solches mathematisches Substrat wird keine Gegend etwas künstlerisch Erfreuendes. Und vielleicht gestattet diese Regel eine gleichnishafte Anwendung auf den Menschen.[7])

Im Entfalten liegt auch ein Teil des Reizes des Wechsels der Jahreszeiten. Dieselbe Eiche ist im Winter knorrig und durchsichtig, im Sommer haben ihre Blattflächen und die Lichträume dazwischen einen eckigen Charakter, in dem ebenfalls etwas Knorriges ist. Es ist derselbe Charakter, aber auf verschiedenen Stufen der Entfaltung.

Auch in den Formen des Bodens sehen wir Knospen, Entfaltung, auch Welken fehlt nicht. Statt des reichgegliederten Gebirges mit dem Wechsel seiner Gipfel, Kämme, Pässe und Täler denken

wir unserem Auge gegenüber einen Block, aus dem die Zeit das alles herausmodelliert haben mag. Bei leichtem Nebel, bei duftigem Wetter ist er als eine blaue Fläche mit horizontaler Umrißlinie vor uns aufgerichtet. Diese Umrißlinie ist an und für sich nicht ungefälliger als die gezackte oder gesägte Umrißlinie des Gebirges, aber sie ist nicht erschlossen, ist unentfaltet. Schon an den Abhängen dieses Blockes ist der Unterschied groß, ob ich einen rechteckigen Block mit entsprechenden, senkrechten Seiten vor mir habe, oder ob die Abhänge schräg oder gar stufenweise abfallen. Wir haben z. B. in Deutschland viele Muschelkalk- und Jurahöhen von fast horizontaler Oberfläche und entsprechend einfachem Umriß, die mancher Landschaft zur Zierde gereichen, aber reich wie eine volle Rose sind neben ihnen die Alpen. So wie ein Rosenblatt schön ist, kann jedes einzelne Stück, das einen Berg aufbauen hilft, für sich schön sein, und aus ihrer Vereinigung geht noch Größeres und Schöneres hervor. Bausteine und Bauwerk freuen uns in der Natur gleichermaßen.

Die Mannigfaltigkeit in der Einheit. Ruhepunkte.

Fechner hat zuerst das Grundgesetz der Ästhetik formuliert, daß, um Gefallen an der rezeptiven Beschäftigung mit einem Gegenstande finden zu können, uns eine einheitlich verknüpfte Mannigfaltigkeit daran dargeboten sein muß. Das heißt

praktisch, daß wir bei jedem größeren Ganzen, das uns in einer gewissen Dauer beschäftigen soll, Ungleichheit verlangen, die irgendwie einheitlich verknüpft ist. Je größer die Mannigfaltigkeit oder die Ungleichheit, desto schwerer diese Verknüpfung zur Einheit, desto größer aber auch unser ästhetischer Genuß, wenn die Verknüpfung gelungen, das Hindernis besiegt ist. Was uns die Natur an Schönem oder Erhabenem zum Genusse darbietet, ist immer eine Mannigfaltigkeit. Der Kristall zeigt uns ganz verschiedene Flächen, Kanten und Winkel, die verschieden glänzen und spiegeln, und die einfachste Blume ist ein kunstreicher Bau. Es gibt keinen einzigen Berg, den ich nicht besteigen und beschreiben möchte, so mächtig ist bei jedem Eintritte ins Gebirge die Vorstellung, daß jeder Berg eine kleine Welt für sich sei und als solche betrachtet zu werden verdiene. Welche Fülle wird uns in den einfachen Hügeln der Vorberge der Alpen dargeboten; wieviel Moore, Seen, Getreidegewoge und Waldesdunkel in ihren Mulden, auf ihren breiten Gewölben!

Im Fernblick tritt das Einzelne zurück, das Ganze hervor. Und da jedes Kleinste im Ganzen seine ihm gehörende Stelle empfängt, kommt nichts zu kleinlicher Wirkung. So sehe ich denn vor mir ein Ganzes und doch kein Ganzes, ein Ähnliches und doch in sich Verschiedenes, ein Zusammengehöriges und doch Selbständiges. Selbst die natürlichen Gruppen des Hochgebirges versinken in der Regel im Panorama vor der höheren Einheit, die die Entfernung darüber breitet. Über die näherliegenden Höhen weg, die das Panorama unter-

brechen, vollenden wir im Geist den Ring der fernsten Berge. Und über all diesen großen Dingen stehen wir und atmen tief auf in der reinen Atmosphäre! Man rühmt als die Wirkung des echten Kunstwerks, daß uns in seinem Anblick weiter ums Herz werde. Das Gefühl, mit dem wir jetzt von hier oben in die Ferne schauen, ist verwandt, aber viel stärker. Das Glück des allseitig sich ausdehnenden Raumes, das wir schon fühlen, wenn ein Tal sich erweitert, in dem wir wandern, wird aufs höchste gesteigert beim Umblick von einer Bergeshöhe. Der Raum, den wir im Teleskop sehen, mag weiter sein, aber dafür stehen wir auf dem Berge über den Dingen, nicht darunter und zugleich doch mitten darin.

Kein Berg ist ein einfacher Kegel oder ein einfaches Prisma. Jeder große Berg ist vielmehr aus einer Anzahl von kleineren Bergen zusammengesetzt. Diese kleineren Berge erscheinen im Querschnitt als Stufen, die den Gipfel nach außen hin umlagern. Daher macht so mancher hohe Berg, vom Gipfel aus betrachtet, den Eindruck einer Stufenpyramide und ist in Wirklichkeit eine Stufenlandschaft. In der Verschiedenheit der Größe, Gestalt und Farbe der Stufen und in ihrer Bekleidung mit Firn, Eis, Schutt, Matten, Wald oder in ihrer Felsnatur liegt die Mannigfaltigkeit der Gebirgsbilder. Selbst eine so kühne, geschlossene Berggestalt wie die Jungfrau steigt in kleinen Absätzen gleichsam stufenweise an. Darin liegt eben der ästhetische Reichtum. Was ist in diesem Profil die Freiheit als der dem Organischen sich nähernde lineare Ausdruck des reichen Reliefs und der wechselnden Flächen,

der von der Grundgestalt sich entfernt, die an sich dem Kristallinischen näher steht? Wir selbst, indem wir den Berg hinansteigen, empfinden in dem Wechsel von schweren und leichten Abschnitten sogar körperlich diesen Stufenbau, und es gehört nicht viel vergleichende Beobachtung dazu, um eine Regel der Abstufung des Fundamentes, des Bergabhanges bis zu einem Talschluß, des Firnbodens und endlich der klippen- oder gratartigen Gipfelregion zu ahnen. Wir mögen tausend Berge um uns heraufschwellen und heraufragen sehen, keiner gleicht dem andern. Ein Künstler, dem die Aufgabe gestellt würde, mit so wenig Mitteln so viel Verschiedenheit hervorzubringen, möchte wohl die Hände sinken lassen.

Von einem hohen Punkte aus schwinden die Größenunterschiede zusammen, die Masse bedrängt uns, und wir sind glücklich, in diesem Gewoge auch Ruhepunkte zu finden. Das Bedürfnis des Auges, auszuruhen, spielt eine große Rolle in dem, was uns in der Natur gefällt. Ist auch die Schönheit des Ruhepunktes nur relativ, so wird sie doch nicht minder tief empfunden. Der geschnitzte Stab, den die Wellen des Antillenmeeres heranspülten, war am 10. Oktober 1492 für Kolumbus schöner als der blaueste Ozean! Und wenn unser Auge sich an fernen Bergen sattgesehen, so ruht es sich in der davor liegenden Ebene beim Fluß oder See, am Kirchturm oder an der Windmühle aus, und gern verstatten wir diesen dann eine Art von Herrschaft im Bilde. Baumschlag ist an sich unruhig, daher

legen die Künstler Wiesenflächen, Kornfelder und womöglich Wasser, also beruhigende Horizontalen, in den Wald oder neben den Wald. Jede Bergform zieht uns an, in der eine gewisse Ruhe ist, sei es, daß sie sich symmetrisch aufbaut, daß sie sich der einfachen Pyramidenform nähert, wie der Venediger, oder daß sie Größe mit einer gewissen breiten Massigkeit verbindet, ohne daß dabei die Kühnheit der Gipfelformen leidet. Das bezeichnet vielleicht am deutlichsten, was man am Montblanc als Vornehmheit des Aufbaues rühmt, wobei man allerdings die stolze Weite seines Firnmantels mit in Anschlag bringen muß. So begrüßt unser umherwanderndes Auge die Gruppierung um eine zentrale, dominierende Gestalt, wie in der Ortler- oder Berninagruppe, als ruhebringend. Ein Wasserspiegel, so klein wie der der Blauen Gumpe an der Zugspitze, wie blickt er beruhigend herauf; und erst ein ferner Stern, der einfache, stille Mond! Wo aber ein Stückchen Talboden, eine Matte oder auch nur eine Wetterfichte oder Zirbe grün heraufgrüßt, da ist der allererwünschteste Ruhepunkt; denn nun empfinden wir inmitten dieser Fels- und Eisgestalten noch mehr; die tiefe Verwandtschaft alles Lebendigen. Das warme Braun verwitterter Schiefer, die Farbe freundlicher Inseln im Firnmeere, auf der unser Auge gerne weilt, reicht dazu doch nicht heran.

Zum Schluß ein Wort über die gedankliche Einheit im Mannigfaltigen, in deren Herausbildung

die Wissenschaft ihre wertvollsten Beiträge zum Genusse der Natur beut. Ich sehe die Lebensformen in einer Landschaft, die zahllosen Bäume und Pflanzen, die zerstreut oder in Gruppen durch sie hin verteilt sind; in dem Gedanken, daß Leben Bewegung ist, sehe ich sie wandern, zusammenstreben, auseinanderfließen. Der ganze Berg dort kommt mir wie belebt vor, seine Bäume scheinen sich zu regen, die einen streben aufwärts, die anderen steigen herab. An einigen Stellen recken sie sich empor, an anderen verkriechen sie sich fast in den Boden. Im Tal sind sie aufrecht, gerade gewachsen und stehen dicht, dann schrumpfen sie ein und werden stämmiger auf den steilen Grashängen, bleiben oft wie Büsche am Boden, die Buchen so gut wie die Fichten, und erheben sich wieder, sobald eine ebenere Stufe ihren Wurzeln breiten Boden gibt. Dabei sondern sich die Fichten, die Felsboden lieben, in dem sie sich mit ihren biegsamen Wurzeln festklammern und auf dem sie sich zusammenscharen, von den Buchen und Ahornen, die die lichten Stellen vorziehen: Vorsprünge, Bachränder, wo sie wenigstens eine Seite frei der Luft und Sonne darbieten. Bis zur Höhe der ersten Alpen (1000—1500 m) steigen Fichten und Buchen fröhlich miteinander und bilden noch in bunter Mischung den Waldrand, an den die Buchen sich vordrängen. Dann gewinnen die Fichten das Übergewicht und erklettern in ganzen Reihen die Felsriffe, die häufiger aus dem Boden heraustreten. Oben sammeln sie sich wieder zu dichteren Be-

ständen, und oft hat es den Anschein, als sende der Wald bei jeder Felsnase eine Kolonne Fichten hinab, die sofort verkrüppeln, wenn sie auf ein Steinfeld geraten, während sie am Bachrand sich wieder aufrichten, um noch tief in die Latschenzone hineinzuziehen, wo sie dann als die äußersten Vorposten aufrechten Baumwuchses in wundervollen, wenn auch zerzausten Exemplaren stehen. Diese an Felsrippen geklammerten und die steilsten Grate krönenden „Wetterfichten" gehören zum Größten im Anblick der Kalkalpen, besonders der westlichen.

Die Mannigfaltigkeit in der Bewegung.

Fast keine Bewegung in der Natur geht den kürzesten Weg zwischen zwei Punkten, selbst der Lichtstrahl wird gebrochen, und der elektrische Funke zuckt in scharfen Winkeln. Wohl gefällt uns eine Zeitlang die Linie im Gelände, die regelmäßig schlängelt, aber mehr doch und dauernder jene, die eine Spur von der Härte gehemmter Bewegung hat, nicht gleichmäßig abfällt, sondern hier aufruht und dorthin sich wegneigt. Gerade wie uns die Teilung der geraden Linie in Abschnitte erfreut, betrachten wir mit Wohlgefallen die Hemmungen und Zerteilungen des fließenden Wassers. Die Stufenwasserfälle sind uns besonders angenehm; denn dies stufenweise Fallen des Wassers bringt eine Hemmung, eine Zurückhaltung in die nach ihrem Wesen unaufhaltsame Bewegung, welche wohl-

tut. Jede Stufe ist ein Ruhepunkt. Man möchte sagen, jeder Wasserfall bestehe aus einer Kette überwundener Gegensätze.

Im Grunde liegt auch im Eindruck des Niagara die Vereinigung von Gegensätzen. Ich schrieb nach wiederholtem Besuche dieses Wasserfalles in mein Tagebuch: Im Grunde ist ein so großer Katarakt doch immer ein Bündel von vielen kleinen, und wo man diese verfolgen kann, löst sich das Gewaltige in mildere Einzelbilder auf. Die Grundempfindung, mit der ich von diesem Schauspiele schied und welche ich auch von manchen anderen bestätigen gehört, war weit entfernt von der gewaltigen Einfachheit des ersten Eindruckes. Man tritt nicht sobald näher an die Sache hin, als man die einfachen Formen sich in tausend Bilder entfalten sieht. Und gerade das fesselt bei inniger Versenkung mehr als alles andere, daß die Einfachheit der Erscheinung uns wohltuend beschränkt, während ihr innerer Reichtum spannt und nicht ermüden läßt.

Auch wo wir die Bewegung nicht unmittelbar vor uns sehen, ist die Auflösung einer Masse in Teile wohltuend; wir ahnen, daß in der Richtung der Auflösung eine Bewegung ist. So machen die einzelnen Bäume, die dem geschlossenen Wald bergwärts vorangehen, oder die ersten Firnflecken, die den Bergansteigenden als Ausläufer irgend eines Firnfeldes begegnen, den Eindruck der Bewegung. Alle Landschaftsschilderer sind einig darin, daß ein fernes Gebirge, besonders ein mit Firn und Eis bedecktes, von dem einzelne Teile in Duft gehüllt sind, andere klarer hervortreten, einen besonders schönen Anblick gewährt. Es ist eben die Bewegung im

Verhüllen und Entschleiern: Schon dunkle Wolken wirken wohltuend belebend, wenn sie aus einer hellen, einförmigen Nebelwand sich herausbilden. Jede einzelne Wolkenform tritt in Ruhe und in Bewegtheit auf. Die Schichtwolke ist wohl sehr oft das Bild der Ruhe, aber es gibt in Regenzeiten auch schichtwolkenähnliche Gebilde, die in genau gleicher Höhe und in langen Streifen sich hinziehen, ohne daß sie doch die Formen der Ruhe haben; sie sind zerfasert, und wenn sie einzeln von einem Berge hinausziehen, bilden sie die bekannten regenverkündenden „Degen“. Reste vom unteren, geraden Rand einer Morgenwolke schweben in gleicher Höhe an der Bergwand hin; wenn alles andere verraucht ist, verkünden sie die Wolke, die war.

Die Verbindung und Vereinigung.

Jede Naturszene setzt sich aus einer Anzahl von Erscheinungen oder Vorgängen zusammen, die zusammen den Eindruck des Schönen auf uns machen. In dem Felsen ist die Form, die Größe, die Lage, die Farbe, der Zusammenhang; in dem Bache sind dieselben Eigenschaften, zu denen noch der Ton und die Farbenspiele des Lichtes im zerstäubenden Wasser kommen; in der Wiese wachsen die bunten Farben und die Düfte hinzu. Aber vor allem wichtig ist die unvermeidliche Verbindung oder Umgebung mit anderen Erscheinungen, die bald durch ihre Ähnlichkeit, bald durch ihren Unterschied auf den Eindruck wirken,

den jene erste auf uns macht, sie umfassen, verbinden, beherrschen ihn sogar. Je mehr Einzelheiten eine Landschaft hat, desto länger verweilt auf ihr mein Blick, der von einer zur anderen schweift, aber je weniger weit diese Einzelheiten auseinandergehen, desto angenehmer ist dieses Verweilen.

Wir sehen keinen Gegenstand im leeren Raum; was unseren Augen sich darbietet, schwimmt in Luft, ist vom Licht umspielt. Überall ist in der Luft Feuchtigkeit, in den meisten Klimazonen ist die Absonderung dieser Feuchtigkeit zu Wolken eine ganz gewöhnliche Erscheinung, und ungemein verbreitet ist im Morgentau das Bild

Wie perlenschwer die Pflanzen umher!

Goethe.

Bald spannt die Luft einen blauen oder weißen oder grauen Hintergrund auf, bald zieht sie grauliche oder blauliche Schleier vor mir über die Landschaft. Ein Tal ohne Fluß, ein Gebirge ohne blaue Gipfel, eine Alpenwelt ohne Firn und Gletscher, die Erde überhaupt ohne die Farben, in denen sich das Sonnenlicht in der Feuchtigkeit der Luft bricht, wie einförmig wären sie alle! Und überall sehen wir Luft und Licht wirkend aufs Ganze. Und so wirkt, in seiner Weise, auch das Wasser. Es ist, als wollte jedes einzelne Naturbild uns mahnen, daß wir nicht mit der Erde allein sind, daß Luft und Wasser dazu gehören. Heute ist ein durchsichtiger Tag, die fernen Berge sind greifbar nahe, der Baum vor meinem Fenster ist fast nicht näher als sie; das

ist im einzelnen interessant, aber es wird kein Ganzes daraus, die Landschaft fällt auseinander. An einem anderen Tag leuchten aus dem Morgenduft oder dem Schleier, den die wassergesättigte Luft nach einem Gewitter über die Dolomiten wirft, die Kalkwände in einem Silberglanz, dessen bläulicher Ton mit dem Blau des Himmels harmoniert, und es ist, wie wenn nun alles zusammengestimmt wäre. Oder ich gehe in den Apenninen ein trockenes Tal hinauf, da leide ich unter dem Eindruck, daß etwas fehlt, was diese Felsen, diese Schutthalden, diese zerstreuten Rasenflecken zusammenfaßt: das Wasser fehlt, das in dem Geröll des Trockentales versunken ist. Plötzlich rauscht es unten im Kies, ein silberner Faden spinnt sich hervor, grünes Rohr umsäumt ihn: dies Tal hat seine Seele und seine Sprache gefunden.

Hier wirft sich die Frage auf: Wie ist die räumliche Anordnung oder Gliederung der Dinge in dem gegebenen Raum? Der Künstler hat Raumgefühl, der ein Bild so in einen Raum hineinkomponiert, daß uns schon die Art, wie es ihn ausfüllt, wohltuend berührt. Darauf beruht auch sehr oft der ohne alle Reflexion sich einstellende, wohltuende Eindruck, den wir von einem Bilde in der Natur gewinnen, noch ehe wir seine Einzelheiten recht gesehen haben. Es ist natürlich in erster Linie die Verteilung und Verbindung der Licht- und Schattenmassen, und zwar zumeist des Bodens und des Himmels, die dabei wirksam sind. Die Naturschilderung kann von einer Landschaft mit hohem

Himmel sprechen – sie hat dies erst spät gelernt – oder, in einem Tal, von Bergen, die fast den Himmel ausschließen. In der Art, wie die Gegensätze der Größe und Gestalt der Berg- und Felsmassen nebeneinandergestellt, abgewogen, auseinandergehalten oder miteinander verbunden werden und wie sie vor dem Lichte stehen, liegt ein großer Teil der Gründe, warum wir ein Gebirge schöner als ein anderes finden.

Niemand wird zögern, den Alpen den Preis der Schönheit vor dem Felsengebirge zu geben, wie wir es z. B. von Denver oder Cheyenne aus sehen; denn diesen langen Gratlinien mit sanften Einsenkungen und zarten Übergängen, diesen Wellenlinien, diesen breiten und stumpfen Kegeln ist eine große Einförmigkeit eigen. Es ist wie ein ins Große, Weite ausgereckter Apennin. Seine Bilder sind größer, aber gegensatzärmer als die alpinen, wirken daher schwerer. In vulkanischen Gebirgen gibt es immer einzelne imposante Berge, aber diese liegen in der Regel zu weit auseinander und gruppieren sich daher selten so geschlossen wie in den Alpen. Daher auch die Armut selbst der Anden an Landschaften von mannigfaltigem Aufbau.

Man kann im allgemeinen sagen, daß Gebirge, die aus einer Masse geschnitten sind, landschaftlich bedeutender sind als Gebirge, die aus einzelnen Falten oder Bergen zusammengesetzt sind.

In jeder Landschaft sind von entscheidender Bedeutung die Verbindungsglieder zwischen den großen Massen. Von ihnen hängt für das Landschaftsbild in den meisten Fällen mehr ab als

von den Massen selbst; sie machen die Dreizahl zu einer wesentlichen Eigenschaft landschaftlicher Schönheit. Die Küste zwischen dem Land und dem Meer, das Ufer zwischen dem Land und dem See oder dem Fluß, der Abhang, der die Gebirgshöhen mit dem tieferen Lande verbindet, der Waldsaum zwischen der dunkeln Mauer des Waldes und dem hellen Feld: immer sehen wir eine Dreiteilung, die sehr oft dem Vorder-, Mittel- und Hintergrund entspricht. Dann weiter hinaus die Übergänge von der Atmosphäre zum Flüssigen und Festen: der Horizont mit seinen Sonnenauf- und -untergängen, die steigenden und sinkenden Wolken, der Mond. Und dazu wären endlich noch von den Werken der Menschen die Wege (s. o. S. 94 f.) zu rechnen, die, in die Landschaft hinein- oder aus derselben herausführend, ihre Teile verbinden. Am wichtigsten ist aber der innere Zusammenhang und Zusammenhalt alles dessen, was in einem Bilde ist.

Die Gegensätze.

Im Kontrast mit einem Entgegengesetzten verstärkt sich ein Eindruck, lebt auf. In einem Glase stehen vor mir Dotterblumen (Caltha): tiefgelbe, unregelmäßig, kunstlos gestaltete Blumen, an saftigen Stengeln mit dunkeln einfachen Blättern; in einem anderen Schlüsselblumen: kleine, zierliche, chromgelbe Blüten, die sich kaum aus ihren hellgelblichgrünen, durchscheinenden Kelchen herauswagen, feine, lichte,



WALDWEG u. DURCHBLICK. NACH HOBBEMA.

fast leuchtende Blumen, blaßgrüne Blätter. Die ersten wirken einfacher, kräftiger, gegensatzreicher, ich sehe sie besonders gern aus einiger Entfernung. In die Schlüsselblumen dagegen vertiefe ich mich und denke in ihrem Anschauen noch mehr als bei anderen an Mörikes Kennzeichnung des Schönen: Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst. Diese Blüten ruhen, in den anderen dagegen ist ein aktives Prinzip, ihr kräftiges Gelb steigert das tiefe Grün und umgekehrt. Es ist die Wirkung des Waldrandes auf die Wiese, die er beschattet, des Firngipfels auf den blauen See, in dem er sich spiegelt. Ich denke an die Sage vom Rosengarten des Zwergkönigs Laurin; den hat die Erinnerung an ein blühendes Tal im rauhesten Gebirgsinneren, an ein Alpenrosenfeld im Schutt und Geschröff, an das Aufglühen im hellsten Licht eines hohen Berges nach schwacher Dämmerung gedichtet.

Wo Land und Wasser sich berühren, legen sie Gegensätze nebeneinander, das eine schafft Überraschungen am andern. Die Teilung einer Landschaft in Land und Wasser verdoppelt daher unseren Genuß, unser Auge schweift vom Land aufs Wasser, und wenn es nötig ist, ruht es auf dem einen vom andern aus. Wir gehen gern am Saume des Meeres, am Flußufer, sogar am Rande eines Abhanges hin, wo wir verschiedenerlei sehen. Die Küsten sind nicht bloß in unserer Zeit der Seebäder Stätten eines ausgebreiteten Naturgenusses. Den Alten galten belebte Küsten, wo Land und Wasser

in großen Formen sich vereinigen und das Leben der beiden Elemente mannigfaltig sich äußert, als die Stätten der anziehendsten Landschaften. Die ältesten Landschaftsbilder, von denen wir Reste oder Kunde haben, stellen die Küsten des Golfes von Neapel und des Bosporus dar. Aber solchen Landschaften, die natürlich und geschichtlich gleich vielseitig sind, wird keine Malerei jemals voll gerecht werden.

Im öden Rahmen einer Steppe oder Wüste wird selbst der dürre Strauch zur Blüte, hauchen selbst die dürren Bodenformen Leben aus. Junker sagt auf dem Weg durchs Bárakatal nach Kassala: Alle diese Hochebenen, Berge, Täler sind öde und tot, es sprießt kein Gras, es wächst kein Baum, keine bescheidene Alpenblume, und doch freut man sich auch dieser Bilder, die eine wohltuende Abwechslung bringen[8]).

Was auseinanderfällt, wird auch durch starke Gegensätze niemals wohltuend wirken. Wir empfinden die Lösung des Zusammmenhanges stärker als die Entstehung neuer Formen oder Farben. Die braune Laubdecke des Waldbodens im Herbste entschädigt uns nicht dafür, daß die Blätter ihre Zweige verlassen haben, es ist eben doch gefallenes Laub. Das Profil der hellen Schutthalde im Kalkgebirge ist oft von edler Biegung, aber das Abbröckeln von dem Felsgrat dort oben ist so unerfreulich. Eine Felswand, die verschiedenfarbig durch Klüfte, Schieferung u. dgl. ist, gefällt noch; wenn aber Löcher dunkle Flecken in ihr bewirken oder herabrinnendes Wasser dunkle Algenflecken erzeugt, mißfällt es uns.

Gegenstände von übereinstimmender Form oder Farbe wirken stärker durch unvermittelten Gegensatz, wie der dunkelgrüne Wald und die hellgrüne Wiese, die aschgraue Dolomitwand und ihre lichtgraue oder weißliche Schutthalde, der dunkelbraune Fels in der purpurbraunen Heide. Bei heterogenen Dingen sind dagegen Übergänge immer wohltuender als schroffe Gegensätze. Wer hätte nicht schon beobachtet, wie das Auge beim frischen Schnee im Gebirge den Übergang des Weiß in das Silbergrau der letzten, auf grünen Büschen liegenden Schneefleckchen gern verfolgt. An sich ist solche Bestäubung nicht schön, als Übergang ziehen wir sie vor.

Auch die Größe der Höhenunterschiede schafft zahllose wirksame Gegensätze. Der träge Anstieg so manches deutschen Gebirges nimmt unserem Lande viel von den landschaftlichen Schönheiten, die man erwarten möchte, wenn man nur die Erhebungen über dem Meere ins Auge faßt und nicht die fast horizontalen Flächen in Rechnung bringt, die zu diesem Anstieg verbraucht werden. Ein großes Beispiel: Die Pazifikbahn trägt mich in 30 Stunden von dem Ufer des Mississippi bis zur Schwelle des Felsengebirges. Der Höhenunterschied erreicht fast die Erhebung des Riesengebirges, und ich merke doch landschaftlich fast nichts davon; denn sie hebt mich ganz langsam zwischen immer denselben Wellenhöhen der „rolling prairie“ aufwärts. Erst wenn ich endlich nach so langem langsamen Anstieg die rasch und schroff sich auftürmenden Felsengebirge erblicke, ändert sich das Bild. Da erkenne ich aber erst recht, wie die 1500 m landschaftlich verloren

sind. Wie langsam erhebe ich mich vom Rand des Tieflandes, das bei Leipzig und Halle eine Bucht am Gebirgsfuß bildet, zum Erzgebirge auf der einen und zum Harz auf der anderen Seite. Bei Halle markiert der Kegel des Petersberges den Rand, aber der Übergang in das sächsische Hügelland ist ganz unmerklich. Entsprechend mild und leicht sind hier die landschaftlichen Eindrücke; für ein an größere Gegensätze gewöhntes Auge sind sie oft fast nicht fühlbar: ich gehe einen Feldweg entlang, und erst, wenn die Baumreihen, die ihn begleiten, vor mir in die freie Luft schneiden, merke ich, daß er sich hebt. Worin liegt dagegen der immer neue Reiz, den auf uns die kleinen Formen der Sächsischen Schweiz ausüben, die nicht über 600 m hinausragen? Im steilen Ansteigen der Quaderklippen und -mauern, die schroff gegen die Unterlage und besonders gegen die Wasserspiegel der Elbe und ihrer Zuflüsse sich stellen.

Der Stil in der Landschaft.

Man pflegt den Stil als die Schöpfung des Künstlers zu betrachten. Die allerverschiedensten Landschaften, die im Hintergrunde tizianischer Bilder erscheinen, haben etwas Gemeinsames, das wir den Stil der tizianischen Landschaft nennen. Wir erkennen überall einen Rembrandt, einen Hobbema an ihrem Stil. In diesem Sinne ist also der Stil etwas Gemeinsames, das den Darstellungen der verschiedensten

Gegenstände durch denselben Künstler eigen ist. Dieser Stil ist es, den die Ästhetiker vom Künstler verlangen, wenn sie sagen: der Stil ist die Persönlichkeit. Die Bemerkung liegt nahe, daß dieser Stil sehr nahe der Manier liegen muß. Bekanntlich gibt es auch einen Stil in der Gartenkunst, der uns einen besonders großen Eindruck dadurch macht, daß er die Natur selbst nach künstlerischen Ideen umgestaltet. Ja, man kann selbst von einem Stil der Friedhöfe sprechen, wenn man z. B. deutsche und italienische vergleicht; denn die deutschen sind als Landschaften gedacht, als Haine mit Wäldchen und Gebüschen, die italienischen als Architekturen. Es sind besonders die Landschaftsmaler, die eine so ausgesprochene Eigenart jedem Bilde mitgaben, daß besonders die komponierenden, gedankenreichen, jedenfalls absichtsvollen Maler des 17. Jahrhunderts in die Dichtkunst übergreifen, selbst Ruysdael[9]) in seinen „geistreichsten" Bildern. Es gibt aber auch einen **Stil in den Dingen der Natur** selbst und in Landschaften, die nie ein Maler angeschaut hat.

So wie der Künstler in den verschiedensten Motiven denselben Gedanken mit derselben Technik wiederholt, so schafft die Natur mit denselben überschüssigen Kräften in oft endloser Reihe dasselbe: dieselben Westwinddünen, schaumgekrönten Wogen, ostwärts gepeitschten Baumkronen; oder dasselbe fallende Wasser schafft immer V förmige Täler, dasselbe fließende Eis überall U förmige Becken. Und jedes dieser Werke hat bei gleichem Material den-

selben Stil, und wo sie vereinigt auftreten, bilden sie ganze Landschaften von bestimmtem Stil. Man sagt: die Alpen sind größer gedacht als die Pyrenäen; auch wo sie nicht höher sind, haben sie einen größeren Wurf oder Schnitt. Und was macht Holland zum „stilvollen" Lande? Es ist zuerst die Einheit und Gleichheit des Tieflandbodens und dann die Allgegenwart des Wassers am Boden und in der Luft. Majestätisch und klar nennt man die Landschaft von Pompeji, und dieselben Eigenschaften sind es, die die Landschaft von Taormina zu einer „klassischen" machen. Eine Landschaft von großen Linien, in der der Ausdruck der Ruhe vorherrscht, ist klassisch, die zacken- und kantenreiche Landschaft mit viel Wald, Wiese und Wasser romantisch; wir denken uns die klassische Landschaft mehr gelb und braun, die romantische mehr grün und weiß. Diese Gegensätze von klassisch und romantisch sind nun einigermaßen veraltet, aber die Unterschiede von Ruhe und Bewegtheit bleiben bestehen. Es liegt indessen in jener Unterscheidung noch etwas anderes.

Wenn auch jede Landschaft aus körperlichen Dingen besteht, so ist doch die Schönheit mancher mehr in den Linien. Andere gefallen durch die Zusammenfügung von Flächen von verschiedener Gestalt und Farbe, z. B. von einem Wasserspiegel mit einem dunkeln Waldrand, einer blauen Felswand dahinter und einem blauen Himmelszelt darüber; aber dieses alles scheint wie bei einem Bilde in einer Fläche zu liegen. Die meisten sehen wir

indessen körperlich, sie bauen sich in verschiedenen Entfernungen und Höhen auf und für ihre Wirkung ist daher die Tiefe vor allem wichtig. Und so sind denn in einem Falle einige Grundlinien genügend zu einer Vorstellung von einer Landschaft, wie man an einfachen Umrißzeichnungen Prellers oder Rottmanns aus Italien oder Griechenland sieht; andere sind durch einige große Farbenflächen wiederzugeben; und wieder andere fordern die sorgfältigste Perspektive, sowohl der Linien als der Luft und des Lichtes.

Was herrscht z. B. in den Kalkalpen und Dolomiten oft für eine wundervolle lineare Klarheit des Aufbaues! Im Vergleich mit anderen Gebirgen sind sie ein Rohbau, der in voller Wahrheit Plan und Hauptzüge der Durchführung zeigt: die Basis, die darauf ruhende Gebirgsmasse mit ihren Strebepfeilern, die dazwischen hinaufragenden Schutthalden, zuoberst dann die Türme und Krönungen. Den Silberfäden und -flecken des Firnes und der vegetativen Ausschmückung sind ihre ganz bestimmten Stellen angewiesen, und so ist jeder Berg nach demselben Liniensystem gegliedert.

Der Bildhauer zieht den nackten Körper dem bekleideten vor, die nackten Körperformen darzustellen, ist die eigentliche Aufgabe der Plastik. So nennt man die Landschaft, die ohne Pflanzenhülle die ursprüngliche Nacktheit ihrer Gesteinsformen in reinen Umrissen und großen Flächen zeigt, plastisch: „Die Kahlheit gehört zum plastischen Nationalcharakter der griechischen Landschaft“. In diesem Sinne haben überhaupt die Gestadeländer

des Mittelmeeres einen plastischen Charakter. Die große Zahl von tiefen Buchten vermehrt ihn, indem sie Berge, Felsen, Höhenzüge isolieren und individualisieren. Aber auch tief im Binnenlande hat dort das nackte Gebirge mit den plastischen Werken gemein die Einfachheit und Schärfe des Umrisses. Ein Wüstengebirge im Westen Nordamerikas liegt wie ein halb in Sand und Schutt begrabenes Steinbild eines hingestreckten Riesentieres da, und eine Vulkangruppe zeigt dort eben die Natur des Vulkanes rein, ohne jede Zutat. Vulkanische Landschaften wirken immer plastisch, auch wo sie nicht vegetationslos sind, durch die Größe und Einfachheit ihrer Formen, die auch unter dichter Pflanzendecke durchschimmern. Wie oft ist der plastische Charakter des Albanergebirges hervorgehoben worden!

Die plastische Landschaft hat die Farbe ihres Gesteines, die Abwandlungen liegen großenteils im Licht und Schatten. Der ganz eigenartige Umriß und darin die feinen Töne des Gesteines machen die Schönheit der Berginsel Capri oder des Monte Pellegrino bei Palermo, typische Vertreter der plastischen Landschaft, aus.

Wir wollen uns aber nicht verhehlen, daß die *Plastik der Landschaft* auf Kosten jener Schönheit erkauft wird, die dem Leben zu eigen ist. Gerade die Wüstenlandschaft, die lebensärmste von allen, hat plastische Motive, aber der große Zug, der darin ist, entschädigt uns nicht für die Entbehrung der Lebensformen und -farben. Auch der

norwegischen oder finnischen und nordschwedischen Landschaft gegenüber sind wir manchmal zweifelhaft, ob wir sie mehr stilvoll oder mehr monoton finden sollen. Die nackte Landschaft verfällt unter dem Einflusse der Zersetzung ihres ungeschützten Gesteines leicht dem Kleinlichen, sowie der nackte Körper falten- und runzelreich wird. Öd, wild, selbst abstoßend, wirkt das kleinlich zerklüftete, zerschnittene, wie angeätzte Karfeld, dessen Grau meist trüblich ist; ihm bleibt nur das Erhabene der Einsamkeit. In anderer Weise kann die Vulkanlandschaft trotz ihrer großen Linien mißfallen, nicht weil ihre Farben oft mehr als ernst sind, sondern weil ihre nackten Formen den Mechanismus ihrer Bildung zu deutlich aussprechen. Auch im Anblick einer solchen Landschaft haben wir die Empfindung, daß es eine Nacktheit über die Nacktheit hinaus gibt; sie erinnert fast an den enthäuteten Körper, an dessen bloßliegenden Muskeln sich nur die abgehärteten Scharfrichtergemüter der Märtyrermaler ergötzen konnten.

Daß die Schönheit der italienischen Landschaften auch „auf dem lieblichen Kontrast zwischen dem unbelebten öden Gestein und der üppigen Vegetation beruht, welche inselförmig darin aufsproßt“, hat schon A. v. Humboldt bemerkt.[10]) Endlich ist die Plastik mittelländischer Wolkengebilde nicht zu vergessen. Wer über die Alpen steigt, sieht an heiteren Tagen von der Paßhöhe das tiefere Blau des Himmels im Süden, das weißliche bis grauliche im

Norden. Und schon wer vom Strand der Nordsee zum Fuß der Alpen kommt, sieht in einem reinblauen Himmel scharfumrandete Wolkengebirge und -inseln von glänzender Weiße statt der verwaschenen und ausgefransten Wolken seines Meereshimmels.

Übereinstimmender Ursprung, aus einem und demselben Zustande des Himmels entquellend, gibt sehr oft den Wolken einen Stil, der auf die ganze Landschaft einheitlich zurückstrahlt. Der Gewitterhimmel, der Regenhimmel, der klare Himmel mit einzelnen weißen Wolkenschiffen, der mit Schäfchenwolken bedeckte, sind typische Beispiele.

Diese Einheit der Wolkenhimmel liegt in den Gestalten und deren Umgestaltung, in den Farben und Lichtern. Es gibt auch eine andere Einheit und Ordnung, aber diese berührt uns fremdartig. Cirrhuswolken sind über einen großen Teil des Himmels hin alle nach denselben Richtungen gestellt, oder sie scheinen alle aus irgendeinem Punkte in der Nähe des Horizontes auszustrahlen. Solche Anordnungen lieben wir nicht, und der Maler vermeidet sie. Die einzige, fast mathematische Regelmäßigkeit in den Wolkenbildungen, die uns anmutet, ist das scharfe Abschneiden der Wolken an der Unterseite in horizontalen Linien, die gleichsam den Horizont wiederholen, die Wirkung einer gleichmäßig aufsteigenden Wärme. Jede andere widerspricht unserer Vorstellung von den Wolken als höchst selbständigen und zugleich äußerst wandelbaren Gebilden. Dem stilvollen Himmel gerade entgegen steht der Himmel voll Wolken verschiedenen Ursprunges, verschiedener Farbe, verschiedener Formen. Ihm kann nur übereinstimmende Färbung

Stil verleihen. In diesem Wolkentrümmerwerk ist allerdings wieder Stil, auch ein einheitlicher Gedanke, und insofern auch Stil; es ist die Vorstellung des zertrümmerten Zusammenhanges, die in das Gebiet des Erhabenen schweift.

Stil ist auch in der Einheit des Planes organischer Gebilde. Die Rose ist schön von der ersten Anlage der Knospe bis zur überreifen, leuchtend roten Hagenbutte. Es ist immer derselbe Stil, die einzelne Form geht in die andere über, gewisse Teile bleiben, so die schöne halbrunde Basis, auf der die Knospe sich zusammenlegte und aus der dann die Blüte herausquoll; eben daraus wird dann endlich die Frucht, in der noch einmal der Stil der Knospe wiederkehrt.

Man könnte sogar im allgemeinen sagen, es gebe einen organischen und einen unorganischen Stil. Gewinnt nicht das Wort Schönheit in der organischen Welt einen ganz anderen Sinn als in der unorganischen? Ist nicht jener Sinn reicher, bunter als dieser? Der Reichtum der Bodenformen ist die Entfaltung geometrischer Grundlagen, der Grund und Kern von allen, möchte man sagen, ist der Kristall. Den organischen Formen dagegen liegt das weiche Protoplasmaelement, die Zelle, zugrunde. In den Säulenhallen eines Waldes oder Haines ist vielleicht mehr von dem, was wir hier im Sinne haben, als in irgend einem anderen Gebilde der organischen Natur. Daß die für architektonische Stilformen bestimmende Säule aus der

Natur genommen ist, wissen wir schon aus der ägyptischen Baukunst, deren „Pflanzensäulen" dem Papyrus, den Wasserlilien, Palmen u. a. nachgebildet sind. Der Ursprung griechischer Säulenformen aus hölzernen Trägern, die Teile von Bäumen waren, ist ebenso bestimmt nachgewiesen. Jeder Baum ist eine Säule, die, dem Himmel zugekehrt, eine Wölbung von Blättern, Blüten und Früchten trägt, die durch Äste und tausend Zweige gestützt ist; und der rundliche Umriß der Krone wiederholt die Wölbung des Firmamentes. Ist nicht ein Buchenwald die grandioseste Säulenhalle, die man sich denken kann? Ein Kölner Dom, ein St. Peter zu Rom sind klein daneben. Und diese Säulen sind freie Individuen, die nichts tragen als ihre eigene Krone! So mag nicht bloß die Idee der Säule, sondern der säulengetragenen Halle aus der Natur geschöpft worden sein. Die Verzweigung nach oben zu macht auch aus jedem Baum einen Übergang von dem zusammenhängenden, festen Erdboden in die vielzerteilte, weiche, nachgiebige Luft, vom Dunkeln ins Lichte. Auf der anderen Seite erinnern dunkle Wolken tief am Horizont an Baumschlag, und in der Entwickelung der Wolken- und der Baumzeichnung läßt sich die Ähnlichkeit des „Stiles" der beiden verfolgen.

Die **Rinde der Bäume** wirkt durch die Farbe, den Glanz, den Zusammenhang; sie wirkt für sich und sie wirkt auch auf unsere Vorstellung von der Natur der Säulen ein, die die Baumkronen tragen. Jede Baumrinde ist in der Jugend glatt und wird

im Alter rauh und rissig. Je glatter sie ist, desto fester legt sie sich dem Stamme an, desto deutlicher gibt sie dessen Gestalt und Einzelformen wieder. Die Buchenrinde, die am längsten glatt bleibt, verleiht daher ihrem Stamme das Sehnige und Jugendliche, das auch selbst alte Buchen, besonders Hainbuchen, auszeichnet. Auch die Eschenrinde bleibt lange glatt über den zylindrischen Stämmen, aber sie ist an sich dicker und ihr trüb- oder mattgrünlicher oder isabellgelblicher Farbenton mit schwarzen Flecken ist nicht gefällig. Die Rinde der Eiche wird früh rissig, wie es zum knorrigen Bau des Baumes paßt, und ihre Risse und Riefeln zeigen sehr schön die Wirkung eines die Schale fast sprengenden inneren Wachstums. Dadurch vermehren sie den Eindruck des Emporstrebens der Säule. Durch das Rissigwerden treten aus dem Inneren der Rinde die rötlichen, gelblichen, bräunlichen Töne der tiefern Rindenschicht hervor, die je nach der Beleuchtung im Gesamtbild zur Wirkung kommen. Und während die breite Basis der Buchenstämme im lebhaften Grün der Moose schimmert, ist die der Eichen meist dunkel und feucht. Ein Motiv für sich ist die Wurzelmosaik der Fichten, in der die mächtigen Wülste wie aus den Stämmen fließend, sich zerteilen, sich stauen, einander überquellen und sich durchschlingen, als ob die ganze Säulenstellung verklammert und verankert werden sollte. —

Es gibt in der Landschaft zahlreiche Dinge, die als V e r z i e r u n g e n wirken und denen auch der Mensch

Motive für die Verzierung seiner Werke entlehnt. Nicht von dem Schmuck der Kristalle, der Blumen und der Tiere möchte ich hier sprechen, sondern nur auf die landschaftlich höchst wirksame Zusammensetzung großer Werke der Natur aus kleineren Bestandteilen hinweisen, die wie die Steine eines Mosaikbildes sich zum Ganzen verhalten. Ihre Formen- und Farbenunterschiede und selbst die Trennungslinien zwischen ihnen wirken ornamental. Und zwar wirken sie um so besser, je deutlicher man die Beziehungen dieser Einzelheiten zum Ganzen wahrnehmen kann. Die Sandsteinquader eines Felsenbaues der Sächsischen Schweiz, die schrägen Schieferschichten im Rheinischen Schiefergebirge, die wellig gefaltete Gesteinslage eines Faltengebirges, sogar die Konglomerate eines Tuffes oder einer Nagelfluhe erzeugen kleinere Linien- und Flächensysteme, die die Einförmigkeit großer Massen gliedern. Die Regenrinnen und die Verwitterung erzeugen in Karstfelsen dorische Riefelungen. Von bedeutender Wirkung sind dabei die scharfen Trennungen zwischen den großen Elementen des Aufbaues: der Bach zwischen der Bodenwölbung und der Talfläche, der glänzende Firnstreif im Winkel zwischen Fels und Schutthalde oder das grüne Band, das einen Vorsprung, auf dem Pflanzenerde Halt findet, an einer scheinbar senkrechten Felswand markiert, der Galerienwald, der jeden Talrand im Steppengebiete mit seinen Baumreihen dunkel unterstreicht.

Zu Kochs und Reinharts Zeit unterschied man den schönen und den großen Stil in den Landschaften. Die Gebirgslandschaft gehört natürlich dem großen Stil an, und zwar dem, der durch stille ruhige Größe wirkt, weil sein Großes in den Formen, Massen und Verhältnissen der Gegenstände liegt; mit dieser Art des großen Stiles kann immer noch viel Anmut verbunden sein. Das ist weniger der Fall bei der furchtbar-erhabenen Abart, die uns die Natur im Sturm oder anderen heftigen Bewegungen oder in den Spuren der Äußerung ihrer Macht zeigt. Doch ist auch in der Hochgebirgslandschaft mit der stillen Größe notwendig immer das Erhabene verbunden, wenn auch nur als drohende Möglichkeit des Ausbruches der vor unseren Augen gefesselt liegenden Naturkräfte. Der schroffe Berg droht abzustürzen, die Schneewächte erinnert an die von ihr ausgehenden Lawinen, der Gletscher kann immer nur Schutt und Felsen zu Tale tragen und die Kraft des Sturzbaches wird nicht immer in ihr enges Felsenbett gebannt bleiben. Die Spannung der Kräfte, die wir beim Anblick dieser großen Dinge empfinden oder ahnen, teilt sich uns unmerklich mit und in dem Gefühl des Erhabenen, das sie uns einflößen, liegt stets etwas von dieser Spannung. In der Mittelgebirgslandschaft sind die Gegensätze viel mehr ausgeglichen, sie kann daher eher rein anmutig wirken.

---

4. Das Erhabene.

Das Räumlich-Erhabene. – Das Erhabene im Weiten. Das Meer. Die Wüste. Das Hinausziehende. Das offene Land. Der Horizont. Die Einfachheit der Stimmung im Bild. – Die Stille der Natur. Bewegte und ruhige Landschaften. Die Entdeckung der heiligen Stille. – Das Hohe. Das Aufstreben der Berge, der Pflanzen. Das Fundament und die Masse. – Die Erhebung und das Erhabene. Der Höhenkult. – Der Eindruck großer Naturkräfte. – Die Gefühle der Einsamkeit und der Furcht. Der Urwald. Erdrückende Fülle und erdrückende Armut. – Das Erhabene und das Schöne. Das Erhabene, die allgemeinere Eigenschaft. Das Dauernde. Die Entwickelung und die Zeitforderung.

Das Räumlich-Erhabene.

Hinblickend über das Meer oder die Ebene, die sich uneingeschränkt vor uns ausbreiten, oder hinaufschauend zum Himmelsgewölbe, das erst ganz fern von uns sich zur Erde senkt, oder zu dem hohen Berg mit seinen Eiszinnen oder den Wolken, die sich über ihn türmen, folgen wir unwillkürlich jener Weite oder dieser Höhe und werden in solchem Streben inne, wie klein wir sind: Ein größerer Maßstab der Schätzung, der uns von der simpeln

Majestät der Schöpfung vorgehalten wird, entreißt unseren Geist der engen Sphäre des Wirklichen. Von den großen Gestalten der Natur umgeben, ertragen wir das Kleine in unserer Denkart nicht mehr (Schiller[11]). In unseren Zwiegesprächen mit der Natur rufen uns das räumlich Weite und das Hohe wie mit starker Stimme zu: „Erhebe dich!" Ist auch nur wie Geflüster daneben der Eindruck der verkrüppelten Fichte, die, am äußersten Felsgrat haftend, allen Stürmen trotzt, so weckt doch auch diese leise Stimme ein Gefühl des Erhabenen in uns. Es ist nur nicht so einfach und liegt tiefer. Und wie ein heller Ruf mutet uns der kühne Flug der Lerche gegen die Gewitterwolke an.

Das Erhabene im Weiten.

Die ungebrochene Fläche des Meeres ist die weiteste Ebene, die es in der Natur gibt. Ein großes Flachland mag ebensoviel Umblick gewähren wie das Meer, es ist niemals derselbe große Eindruck, weil dem Lande die Einheit des Stoffes und der Farbe fehlt, und weil überhaupt völlige Ebenheit auf dem Lande selten ist. Keine Unebenheit hindert die Sonne, ihren Glanz über das Meer auszubreiten. Ein frei und offen hinausziehendes Meer im vollen Sonnenlicht steht dem Himmel näher als der Erde. Darwin sagt beim Blick in die endlosen Buchten der Magalhaensstraße: sie schienen über die Grenzen

dieser Welt hinauszuführen. Prüfe den „Zug zum Meere“ in dir selbst oder in anderen, die davon erfaßt worden sind, du wirst immer auf die Weite der Horizonte als auf das tiefst Wirksame im Eindruck der Meeresbilder geführt werden. Wer lange in Gebirgstälern nur ein Stück Himmel und selten auch nur einen Ausschnitt freien Gesichtskreises über und um sich gehabt, findet freilich schon die Ebene befreiend. Wohl hat auch die Ebene die weite Erstreckung bis an die äußerste Grenze des Gesichtskreises und darüber den hohen Himmel. Nur ist beim Meere dieser Eindruck einfacher, reiner und daher größer. Dagegen ist das Leben des Meeres mit seinem Wechsel von Stille und Sturm, mit seinem Wellenschlag und seinen Gezeiten selbständiger und reicher als das der Ebene, wo die Bäche unhörbar gehen und die wogenden Getreidefelder im Boden festgewurzelt stehen. Das Meer bietet daher viel mehr als nur die höchste Steigerung der Eindrücke der Ebene. Es ist nach dem Himmel das größte Bild von räumlicher Erhabenheit, das menschlichem Auge zu erblicken vergönnt ist, und teilt mit dem Himmel die große Eigenschaft des Immerdasselbeseins und Immerdasselbebleibens über die ganze Erde hin. Welcher Gegensatz schon darin zum Leben, vor allem zu uns selbst!

Ein Teil von dieser Erhabenheit der Weite geht auf alle Wasserflächen über. Wenn Wolken oder Nebelschleier über das jenseitige Ufer eines Sees oder Flusses sich herabsenken, glaubt man aufs Meer

hinauszublicken. Wellenschlag und Sturm sind in noch höherem Grade meerähnlich. Wer den Sinn hat, das zu empfinden, fühlt sich hier trotz alles heiter Menschlichen, das an die Seen sich drängt, der Einsamkeit der menschenfernen Natur gegenübergestellt, deren größte Verkörperung eben das Meer ist. Der Name Schwäbisches Venedig für Lindau, ebenso wie die ironische Bezeichnung Schwäbisches Meer für den Bodensee, sie enthalten beide ein Körnlein Wahrheit. Die Waldumrandung mag einen See verdüstern, sie macht ihn nicht erhabener, denn sie nimmt ihm von dieser Weite; indem sie ihn verkleinert, macht sie ihn landähnlicher.

Es kommt die Tiefe dazu. Die Tiefe macht, daß selbst den ganz ruhig in ihren aus dem festen Erdboden gehöhlten Becken stehenden Seen etwas Unheimliches eigen ist. Ihre Tiefe bleibt etwas Unbekanntes, denn wenn wir auch für dieselbe eine bestimmte Zahl angeben könnten, was ja nicht immer der Fall, unser Auge dringt nicht bis in diesen Abgrund, niemand weiß, wie es dort aussieht. Eine Messung ist nur ein unsicheres Antasten von außen her. Gelegentlich wirken Bewegungen von unten herauf, erzeugen plötzliches Anschwellen des ganzen Sees, und ebenso rasch sinkt das Wasser dann wieder, dessen Spiegel bei diesem Vorgang nicht im geringsten stark oder heftig bewegt wird. Und unheimlich ist der Gegensatz der sonnigen Klarheit des Seespiegels, der in seinem hellen Beryllgrün oder im treuen Blau ein Bild des Friedens ist, zu

dem Eindruck, den er gewährt, wenn der Sturm ihn aufwühlt, peitscht und trübt.

Wo das Meer vom Lande eingeschlossen ist, macht man die Erfahrung Grillparzers, der, von Triest auf die Adria hinausblickend, sagt: „Einen eigentlich großen Eindruck gewährt das Meer bei Triest nicht, da auf drei Seiten die Ufer sichtbar sind. Das Bild vom Meere in meiner Phantasie war mächtiger, gewaltiger gewesen als die Wirklichkeit, und doch fesselte mich der Eindruck so, daß ich mich kaum trennen konnte, ich hatte mir nämlich das Meer nicht so schön gedacht." Es kam ihm wie ein Mittelding von grüner wallender Wiese und ruhigem, blauem Himmel vor.[13])

Das Einfache ist auf dem Erdboden bloß einförmig und nichts weiter, solange es in kleinen oder mittleren Maßen auftritt. Eine Sandfläche mitten in unseren fruchtbaren Acker- und Wiesenländern, ein großes Kartoffel- oder Rübenfeld, ein heidebewachsener Waldrand sind einförmig und arm. Aber dieselben Szenen wirken erhaben, wenn sie sich ausbreiten. Die Kompensation für die Einförmigkeit liegt in der Weite. Die Wüste ist einförmig, aber großartig. In der Wüste überwächst der Eindruck der Großartigkeit den der Armut und diese zunehmende Einförmigkeit sagt uns mehr zu als die beschränkte z. B. des Dünensaums. Die Einförmigkeit wird zur Einheitlichkeit und unwillkürlich drängt sich der Vergleich mit dem größten Einheitlichen an der Erdoberfläche, dem Meere, auf, der selbst in die Sprache: Sandmeer, Staubmeer übergegangen ist. Wie ein plötzlich erstarrtes, vom Sturm aufgeregtes

Meer liegt diese Sandmasse vor dem Beschauer, scheinbar fest und doch beweglich[13]). Die älteren Beobachter sahen ja in der Wüste tatsächlich einen alten Meeresboden und für sie lag dieser Vergleich noch näher. Aber vielleicht ist die wissenschaftlich begründetere Auffassung der Wüste als eines Werkes der Zerstörung dem Gefühl des Erhabenen noch günstiger; für sie herrscht in der Wüste nicht bloß Leblosigkeit an sich, sondern es haben die zerstörenden Gewalten der Natur in solchem Maße die Oberhand, daß überhaupt nur Zerfall, Zusammensinken, Niedergang hervortritt. Nur das Sonnenlicht spielt auch auf diesen Zeugnissen des Zerfalls, der Mond macht die Wüste zur vollständig erstarrten Schnee- und Eislandschaft. Das erste große Wüstenbild zeichnete in der Literatur Friedrich Hornemann[14]), der überhaupt zuerst das neuerwachte Naturgefühl in den Wüstenboden verpflanzt hat, welcher bisher nur arm und leer erschienen war; er sah bei Sonnenaufgang von einem erhöhten Punkt „eine unermeßliche, von der Sonne beschienene Fläche, unter uns den noch im Dunkel der Nacht liegenden Abgrund mit seinen schaudervollen Felsenstücken". Er erfuhr, was seitdem alle Wüstenreisenden schildern, und wir lesen es aus seinen Aufzeichnungen heraus, wie in der Eintönigkeit der Wüste die Gedanken sich auf Kleines, Unbedeutendes konzentrieren, wie alles nicht ganz Gewöhnliche Interesse erweckt. Noch deutlicher sieht man bei Hornemanns Nachfolger, Denham, der

1823 die Wüste durchzog, wie die Einsamkeit der Wüste den Blick für die Naturerscheinungen schärft: seine Naturschilderungen lassen nach, sobald das reiche Völkerleben des Sudan heranflutet.

Der Gegensatz zwischen der Ebene und der Erhebung steigert sich schon in der Steppe, wo schwarze Berge auf ein fahlgelbes Land niedersehen. So ist der oft gerühmte „majestätische“ Anblick des Altai-Bjelki mit seinen Schneegipfeln vom oberen Ob aus. Aber in den Wüstengebirgen summiert sich dieses Große zu dem Nackten und Rauhen. „Nichts“, sagt Rohlfs, „ist schauerlicher und grauenvoller als ein Gebirge in der Sahara. Die vollkommene Nacktheit der Bergwände ohne alle Vegetation, das schwarze düstere Aussehen der Gesteinsmasse, die sonderbare Form und eigentümliche Gestaltung der Felsen, zumeist hervorgerufen dadurch, daß man es meist mit vollkommen nacktem, aller Erde entbundenem Gebirge zu tun hat, ein solches Saharagebirge mahnt den Reisenden viel mehr daran, daß er in der großen Wüste sich befindet, als die ausgedehntesten Sanddünen[15]).

Was soweit hinauszieht, als unser Blick reicht, dem folgen wir und fühlen auch hier das Erhabene in der Weite. Auf einem fernen Flusse liegt Sonnenschein, sein Spiegel versinkt leuchtend in den blauen Duft am äußersten Gesichtskreis: wir fühlen uns wie vom Meere in die Weite gezogen. Auch an unseren walddunkeln Höhenzügen erfahren wir, wie „der langgedehnte Rand des Gebirgszugs ernsthaft und groß herüberschaut“ (Mörike).

Wo immer das Land weit und offen ist, werden auch die Wasserflächen breit, der Himmel ist weit gespannt, alles nimmt einen Zug ins Weite*) und die Wolken vollenden diese Charakter. Und jede Weite in der Landschaft hat etwas Großes, Feierliches. Daher auch das Feierliche im Hain, das in der Tiefe der Baumsäulenstellung liegt, die uns das Ende der immer neu auftauchenden Säulenhallen nicht absehen läßt. Der Wanderer in einer weiten einförmigen Natur, der mit Sven Hedin[16]) sagt: „Alle Entfernungen sind in so gewaltigem Maßstab angelegt, daß ein Marsch von Wochen die Situation nicht verändert: wir befinden uns stets im Mittelpunkt einer Welt von Bergen", sieht im Rückblick auf die durchmessenen Strecken gleichsam den Raum durchschimmern, den ungreifbaren, unfaßbaren Raum! Es ist diese durchscheinende Raumgröße, die den großartigen Ernst der sogenannten „schönen Gegenden" Nordeuropas bedingt. Man suche den Grund in der geringeren Menge von Licht, in dem schwächeren Pflanzenkleid, in dem Ernst der Menschen selbst, in der Häufigkeit der Stein- und Felsfarben: man wird sich am Ende nicht dem überall hereinbrechenden Gefühl der räumlichen Weite entziehen können.

Die Erdoberfläche, die wir als wirkliche Fläche sich um uns herum ausbreiten sehen, gibt uns in ihrer Begrenzungslinie, dem Horizont, eine Grund-

---

*) Vgl. das Bild: Die Wolga nach Dubowski.

linie, mit der wir alle anderen Linien vergleichen können, die im Gesichtskreis vorkommen. Der Horizont verändert sich zwar mit unserem Standpunkt, wächst oder verkleinert sich, aber er bleibt immer dieselbe Horizontale und der Eindruck, den wir davon gewinnen, bleibt ebenso derselbe: Der Eindruck der Ruhe. Was nun dieser Linie in Lage und Gestalt gleicht, gleicht ihr auch im Eindruck. Der Meereshorizont, der Horizont eines Sees, der Flachlandhorizont, sogar die gleiche Fläche eines breiten Flusses oder Kanales, die wagrechten Stratuswolken: das alles hat Anteil an dem Großen der stillen Ruhe und ist im tiefsten Grunde verwandt, eindrucksverwandt. Man könnte noch weitergehen: alle Erscheinungen der Erde nähern sich entweder dem Horizontalen und der Ruhe, oder dem Vertikalen und dem Aufstreben. In Felsen, die aus einer Ebene oder aus dem Meere steil ansteigen, in Bäumen, besonders Zypressen, die sichtlich zur Höhe streben, während vielleicht ein altes Mauerwerk die Horizontale bezeichnet, summieren sich die beiden Grundgattungen des Erhabenen.

Wer sich angesichts des bekannten „Angelus" von Millet nach dem Grunde des tiefen Eindrucks fragt, der von diesem Bilde ausgeht, wird natürlich an die Abendfeier nach hartem Tagwerk, an das Gebet, in das die beiden Gestalten versunken sind, zuerst denken. Dann aber wird ihm auch in dem großartig Elementaren zweier einfachen, aufrecht vor dem Abendhimmel stehenden, von der Horizontlinie geschnittenen Figuren ein Erhabenes erscheinen.

Die Horizontlinie des Meeres ist die einfach größte, die es auf der Erde gibt. Diese stille blaue Linie mag leuchten wie flüssiges Metall, oder bei ablandigem Winde, wenn das Meer sich hinauszuwölben scheint, blau dunkeln, oder bei landwärts wehendem Winde vom Wasserstaub zerstiebender Wellen umnebelt sein, sie bleibt immer eine große Einheit. Der Tieflandhorizont ist im Vergleich damit bunt. Im Meereshorizont verschmilzt Himmel und Meer, er trennt sie aber beide zugleich, und vielleicht ist uns gerade diese weite Grenze wohltuend. Wenn bei trübem Wetter der Horizont undeutlich wird, wenn wir vom Meeresstrande hinausblickend Wasser und Luft nicht mehr durch die schöne, reine Wagrechte geschieden sehen, fehlt uns etwas in der Natur. Ohne Frage, diese Verschwommenheit beklemmt; und am schönsten und größten sind Himmel und Wasser, wenn jedes in seiner Weise gleich klar, jener vollkommen durchsichtig, so weit nur das Auge dringt, dieses in seiner blauen oder grünen Tiefe, beides Kristallwelten, sich übereinander bauen. Es ist tatsächlich etwas von dem Edeln kostbarer Steine darin. Dazu die Deutlichkeit, mit der alles, was im Horizont steht, sich zwischen Luft und Wasser abzeichnet! Das macht Bilder am Meer so überraschend reich. Die Landschaften Hollands, die Städtebilder Venedigs haben eben dadurch alle Größe in ihrer Schönheit.

Was die Welt vereinfacht, macht sie auch größer. Der Künstler sieht die Natur in

großen und in kleinen Momenten, und die großen, das sind zumeist die „einfachen Stimmungen". Abendstimmung macht jede Landschaft erhabener. Der Abend ist die Auflösung aller Gegensätze in die zwei Größen: dunkle Erde und heller Himmel. Nicht bloß das Tagesgeräusch ruht, auch die Formen dämmern in Blau und Grau hinüber, und von den Umrissen bleiben nur die größten übrig. Darin liegt eine großartige Einfachheit, die ihren Teil hat an der Stimmung, die uns Menschen der Abend bringt. Auch unsere Gedanken kehren aus der Zerstreuung zurück. Abendglocken und Abendgebet erklingen sozusagen von selbst vor diesem großen Hintergrund. So wirkt Schnee einfach groß. Auch durchgreifende Farbentöne wirken so, wie z. B. das Blau, in das früher jede Landschaft getaucht wurde, das Braun, das später üblich wurde. Gewiß, das war Manier. Aber in der Manier dieser Töne lag ein instinktives Streben nach Einfach-Erhabenem. Daß in den Ossianschen Dichtungen immer derselbe graue, nebelige, wolkige Himmel alle Gestalten umgibt, jeden Hintergrund ausfüllt, ruft schon an und für sich den Eindruck der erhabenen Einsamkeit in uns hervor.

Viele Landschaften, vor allem solche des Hochgebirges, verlieren durch zu genaue Ausführung der Einzelheiten, die kleinlich wirkt. Der Größe der Sache wird durch ein Hochgebirgsbild im Mittagsduft, das den Umriß silhouettenartig gibt, mehr genützt; ein solches Bild ist vielleicht nicht anziehend

und im gewöhnlichen Sinne schön, aber es wirkt wahrer. Im Gesichtskreis eines sonnendurchfluteten Tages, wo man beglänzte Wolken, durchleuchtete Felsen und schwebenden Duft nicht unterscheidet, kommt auch in unserer eigenen Stimmung nichts Kleines auf. Ein weiter, ebener Talgrund vor einem Gebirge wirkt größer als die Umrandung mit zahlreichen Einzelerscheinungen, er stimmt zu dem Gebirge, wirkt harmonisch-erhaben. Dagegen einen großen Gletscher mit einer kleinen Moräne malt nur ein Maler, der nicht ahnt, worin die Größe des Gletschers liegt; lieber keine, als zu wenig! Die Frage des Erhabenen ist die des Einfachsten! Wer wird, um die Größe des Meeres zu zeigen, vor das Wasser einen breiten Strand legen? In der Natur ist der Strand nur ein dünner Saum des unermeßlich weiten Meeres.

Die Stille der Natur.

Die Stille in der Natur ist ein ganz anderes Ding als die Ruhe, die wir mitten im Treiben der Menschen, etwa in einer abgelegenen Straße oder in dem zurückgelegenen Hofe eines Hauses, finden. Es ist nicht Stummheit, sondern nur Schweigen, und es ist auch kein dumpfes Schweigen, sondern ein reges. Von meinem kleinen Fenster in der westlich gelegenen Stube sehe ich in die Krone des Lindenbaumes hinein, wo alles schweigt; jedes Blatt steht wie eine Silhouette dunkel vor dem

trüben Himmel. In einiger Zeit wird die Sonne ihre letzten Strahlen durch einen Spalt in den weichen Wolken herübersenden, dann werden die Blätter an den Rändern goldig schimmern und darauf tief violett oder fast blauschwarz vor der Glut der Abendwolken stehen. Später streift dann wohl ein leiser Hauch durch die Blätter und sie regen sich leise, als ob sie aufwachten. Ist das nicht wie ein Traum? Mit innigem Einverständnis lese ich in dieser Stimmung in Sven Hedins neuer Reisebeschreibung[17]) von der Stille der Tarimsteppe. „Das kleinste Geräusch kommt zum Bewußtsein: ein Sandkorn, das vom Uferrand in den Fluß rinnt, eine Ente, die in einer Bucht schwimmt, ein Fuchs, der im Schilf raschelte.“ Und vom Lop Nor: „Der Wind allein verursacht Geräusch und Bewegung in dieser totenstillen Landschaft.“

Ein Tag voll Nebel und Duft im Freien draußen macht den Eindruck der tiefsten Stille auf uns; wenn auch Geräusche an unser Ohr dringen, scheinen sie gedämpft zu sein, man weiß nicht genau, woher sie kommen, ob ihr Ursprung nahe oder fern liegt. Aber nicht bloß in der Verhüllung und in der Auslöschung des Unterschiedes von fern und nah liegt der Eindruck der Stille, ihn bringt auch die Einförmigkeit der Gestalten und ihrer Farbentöne hervor. Wenn ein unbewegter Wasserspiegel uns mit dem Gefühl des Friedens erfüllt, schreiben wir das dem Gegensatz zum Tumult der Wellen zu, den wir sonst an derselben Stelle wahrgenommen



DIE WOLGA (NACH DUBOWSKI).

haben. Aber die Wiese in ihrem einförmigen und doch fröhlichen Grün, die Heide in ihrem Braun und Purpur sind auch Bilder der Ruhe, und doch regt sich tausendfaches Leben in ihrer Tiefe, so wie im Schlafe Leben und Traum weitergehen. Ist so nicht Adalbert Stifters Wort (im „Nachsommer") von jener Stille zu verstehen, die zur Zeit der Rosenblüte weit mehr als zu jeder anderen auf den Feldern ist?

Eine Stille, die nur schweigt, weil das Ohr keine Töne aufzunehmen hat, gibt es in der Natur nicht. Wenn ich an einem Orte bin, wo ein großes Orchester jeden Augenblick bereit ist, mich mit einer Flut von Tönen zu umbrausen, empfinde ich keine Stille, sondern ich lebe in der Erwartung des Lebens, das sich regen wird, empfinde aber die Stille dieses Augenblickes doppelt stark. So ist es in der Natur, die, voll inneren Lebens, immer regungsbereit und darum noch in der tiefsten Lautlosigkeit beredt ist. Je mehr aber das fehlt, was das Sprechende in der Landschaft ist, desto stiller erscheint sie uns. Man könnte das Fehlen des Menschen und seiner Werke in der Landschaft als eine negative Assoziation bezeichnen. Solche einsame Landschaften bewegen uns tiefer durch ihre Menschenleere, als sie sonst täten: Wir suchen das Menschliche und finden es nicht.

Es gibt Landschaften, in denen immer Bewegung ist, und über anderen lagert Ruhe, auch wenn Bewegungen darin stattfinden. Wo Quellen und

Bäche rauschen, ist Bewegung, wo Leben sich zusammendrängt, ist Bewegung. Ruhe bringen weite Wasserflächen, Moore, Heiden, tiefe Wälder. Bewegt ist die Natur der Gebirge und der Küsten, still die des flachen Landes und des offenen Meeres.

Adalbert Stifter schildert im ersten Band des „Nachsommer"[18]) die stille schweigende Voralpenlandschaft, wo die wenigen größeren Ortschaften weit auseinander liegen, die Bauernhöfe einzeln und oft kaum sichtbar stehen, die Bäche unhörbar in den Schluchten gehen, über denen in den Höhen die Wege führen, ein großer Fluß aber fehlt: so ist es nur ein sehr großer, aber stiller Gesichtseindruck. In den Alpen dagegen sind die Wohnstätten und Wege in den Tälern zusammengedrängt, in denen zugleich die lauten Bäche rauschend gehen. – Zittel fand die Ruhe in der ägyptischen Natur, „wo alles Schweigen und Frieden atmet, wo niemals Orkane oder Gewitter die Luft durchtoben, und wo sogar der Mensch seit Jahrtausenden lieber in stiller Resignation alles über sich ergehen ließ, als durch Ausbrüche der Leidenschaft den Gang der Weltgeschichte zu stören"[19]), als den stärksten Eindruck. Er schildert, wie die Kronen der Palmen und der Akazien unbeweglich in der Luft stehen, wie Barken langsam auf dem Strom hingleiten. Selbst in der Landschaft herrscht eine erstaunliche Ruhe der Linien: keine Spitzen, keine Schroffen, keine wild eingerissenen Täler, keine welligen Vorberge, die fruchtbare Ebene breitet sich wie eine Tafel zu beiden Seiten des Niles aus und die Höhenzüge rechts und links sind niedrig, kahl und ihre einfachen Linien empfangen selten Bewegung durch eine aufgesetzte Kuppe oder eine etwas höhere Terrasse.

Eine der erhabensten Stillen in der Natur wohnt auf Bergeshöhen. Je weiter der Bereich, den ich mit dem einen Blick dort umfasse, um so einsamer komme ich mir vor, aber nicht um so kleiner; denn wer macht mir die Herrschaft über dieses Königreich von Eis, Schnee und Granitklippen streitig? Es ist mein Königreich, soweit mein Auge reicht. Nur ein Adler sähe weiter, der hoch über meinem Standpunkt schwebte, so wie Humboldts Kondor über dem Chimborasso. Es ist aber doch nicht dieselbe Einsamkeit wie auf der Waldwiese mit der blauen Blume. Im Fernblick erreicht die Natur die größtmögliche Freiheit von menschlichen Eingriffen und Zutaten. Der Fernblick ist der Gipfel der objektiven Einsamkeit, so weit man sie auf der Erde überhaupt haben kann. Nur der Blick aufs Meer ist ihm verwandt und der Blick in den Weltraum steht noch darüber. Und wie aus aller Einsamkeit blicken auch aus dieser fragende Augen uns an. Wir denken an Goethes Wort an den Brocken:

> Du stehst mit unerforschtem Busen,
> Geheimnisvoll offenbar
> Über der erstaunten Welt
> Und schaust aus Wolken
> Auf ihre Reiche. (Harzreise.)

Was Wunder, daß die Seele des Menschen sich vor so großen, einfachen Eindrücken endlich in einen Winkel zurückziehen möchte, wo sie nur einen beschränkten, ihrem innersten Wesen verwandteren Streifen Welt überblickt?

In derselben Zeit, die den Schrecken vor dem Hochgebirge überwand, erwachte auch in ganz verweltlichten Gemütern der Sinn für die heilige Stille, der schon seit Jahrtausenden in Gläubigen rege gewesen war, die in der Einsamkeit Gott suchen. Das achtzehnte Jahrhundert hatte sich an den Naturlauten und an der lauten Natur gefreut — ungeheuere Berge umgaben mich, Abgründe lagen vor mir, und Wetterbäche stürzten herunter, die Flüsse strömten unter mir und Wald und Gebirge erklang, heißt es im Werther — an seinem Ende machte sich das Gefühl für die heilige Stille der Nacht und der Einsamkeit geltend.

„Die Welt ist innerlich ruhig und still und so muß es auch der Mann sein, der sie verstehen will", hat zwar erst später der „Grüne Heinrich" gesagt, aber empfunden und gelehrt hat dasselbe schon Winkelmann, der „die stille Größe" in den Werken der Griechen entdeckte. Und Schiller sagte in der „Huldigung der Künste":

> Das hohe Göttliche, es ruht in ernster Stille;
> Mit stillem Geist will es empfunden sein

und forderte vom Genie den Ausweis, daß es die verwickeltsten Aufgaben mit anspruchsloser Simplizität und Leichtigkeit löse.

Dazu ein ganz äußeres Zeichen: Daß man Bäche und Wasserfälle, die das Tagesgeräusch übertönt, in der Nacht hört, war eine der großen Entdeckungen der Dichter dieser Zeit. Es sind dann noch manche Entdeckungen der Art auf diesem Felde gemacht worden: der fein empfin-

dende Dichter des „Nachsommer" spricht auch von der Stille der blühenden Felder und vergleicht sie mit der des Hochgebirges, „aber sie war nicht so einsam, weil man überall von der Geselligkeit der Nährpflanzen umgeben war."

Die Erhebung und das Erhabene.

Der Erdboden ist der Schauplatz des für uns wirklichsten, d. h. nächsten und verwandtesten Lebens. Entfernen wir uns von demselben nach der Höhe oder Tiefe, so nähern wir uns einem Unbekannten, von dem uns ein Gefühl des Erhabenen anweht. Die Erhebung des Bodens trägt unser Gemüt in die Höhe, die Ebene führt uns in die Weite und weitet unser Herz aus. Zu dem Zusammenschwinden alles dessen, was hinter und unter uns liegt, kommt dort die Größe des Gesichtskreises und die Einfachheit und, auf beträchtlicheren Höhen, die Einförmigkeit seines Inhaltes. Die Stille und die Einsamkeit weisen uns auf uns selbst zurück. „Man fühlt sich unbeschreiblich vereinzelt, hilflos und arm in der Mitte dieser riesigen Schöpfung, zwischen welcher der Mensch verschwindet. Nur mit Mühe erwehrt er sich des Gedankens, daß er bloß ein geduldetes Wesen sei, keineswegs erforderlich zum Fortbestehen des großen Ganzen", sagt Pöppig auf dem Kamme des Cumbre. Und indem bei solchen Gefühlen viel Äußerliches *dahinfällt*, erscheint ihm hier oben „selbst der Indier als ein brüderliches Wesen und die edelsten Gefühle der Menschlichkeit und des Vertrauens erwachen".[20]

Noch wenige Jahrzehnte früher hatten die Besteiger großer Höhen anders gesprochen. Wahlenberg, der schwedische Pflanzengeograph, dem wir die Erschließung der nordskandinavischen Gebirgsnatur verdanken, scheute sich nicht, dem Gefühl des Starren und Fremden Ausdruck zu verleihen, das ihn auf Bergeshöhen befiel. Im Hochsommer 1807 stand Wahlenberg zum ersten Male auf dem Gipfel des Sulitelma, den die Lappen, trotz seines heiteren Namens „Feiertagsberg", ebenso bestimmt als ein verfluchtes Stück Erde ansehen wie die Savoyarden den Montblanc. Wahlenberg stand auf diesem Firngipfel als der erste wissenschaftliche Beobachter, ja, als der erste Mensch, der sich von seinen Empfindungen an diesem erhabenen Orte Rechenschaft gab. Er fand nun die Aussicht „keineswegs angenehm". Natürlich war es eine sehr ausgedehnte Aussicht; aber alles über die nächsten Bergspitzen Hinausliegende sank in unbekannte Fernen hinab. „Das Gefühl der Erhabenheit verliert sich in eine Leere durch zu große Entfernung von der Welt und nimmt viel von der abenteuerlichen Wildheit und Kälte der Gebirgsspitzen an." Man kann nicht sagen, daß diese Empfindung nur in der nordischen Natur begründet ist, die ja vor anderen wild und öde ist. Ein Stück davon ist in jedem Fernblick. De Saussure beschreibt von 2800 m Höhe am Montblanc eine kalte Sternennacht: „Die Ruhe und der tiefe Friede in diesem weiten Raum, den die Einbildung noch vergrößerte, flößte mir etwas

wie Schrecken ein; es schien mir, als sei ich der einzig Überlebende auf der Erde und als sähe ich ihren Leichnam zu meinen Füßen ausgestreckt. Wie traurig auch solche Gedanken sein mögen, sie haben eine Anziehungskraft, der man schwer widersteht. Ich wendete meine Blicke öfter dieser dunkeln Einsamkeit als dem Montblanc zu, dessen glänzender, fast phosphoreszierender Schnee eine Idee von Leben und Bewegung gab."

Anders, wenn wir dieselben Erhebungen von unten her sehen. Da ragen die Berge in die Wolken, empfangen aber auch die ersten und die letzten Strahlen der Sonne, gehören halb dem Himmel und nur halb der Erde an. In mythologischer Auffassung sind die Berge nicht nur die Träger des Himmels, sondern das Himmelsgewölbe selbst ist nach der hesiodischen Kosmogonie aus der Erde hervorgegangen; ob kristallen, stählern oder erzen, es ist nur ihre Erweiterung und Fortsetzung. Und so ist der leuchtende Kranz der Firngipfel eines Hochgebirges ein Stück Himmel, das der Erde fester aufruht. Aber Erde sind sie nichtsdestoweniger und für die, die unter ihnen leben, gehören sie zu den vertrauten und befreundeten Gestalten in der Landschaft. „Lebt wohl, ihr Berge, die aus dem Wasser steigen und ihre Gipfel zum Himmel heben; ihr mannigfaltigen Gipfel, die jedem vertraut sind, der unter euch aufgewachsen ist, und deren Anblick ihm eingeprägt ist wie die Angesichter einer Nächsten; ihr Bäche, deren Rauschen er-

unterscheidet, wie die Stimmen der Hausgenossen" läßt Manzoni in den Promessi Sposi seine Lucia beim Abschied die Berge um den Comersee anrufen.

Das bekannte und oft wiederholte Wort von Alexander von Humboldt: „Von dem ewigen Schnee der Alpen, wenn sie sich am Abend oder am frühen Morgen röten, von der Schönheit des blauen Gletschereises, von der großartigen Natur der schweizerischen Landschaft ist keine Schilderung aus dem Altertum auf uns gekommen", darf man nicht so verstehen, als sei die Herrlichkeit der Höhen für die Alten stumm gewesen. Wenn die Frage nach dem Alter und der Geschichte des Naturgefühls mehr von Freunden der Natur und des Volkes als von sprachgelehrten Bücherkennern behandelt worden wäre, würde schon viel früher auf das ungeheure Alter der Verehrungsstätten auf Berggipfeln und Paßhöhen hingewiesen worden sein. Die Kirchlein und Kapellen auf Bergeshöhen, die Kreuze auf hohen Gipfeln bedeuten nicht bloß den Dank für überstandene Gefahren und die Bitte um Schutz in der Öde, sie versinnlichen auch ein Ringen der Seele nach der reinen Höhe und ein Danken für den Reichtum, der sich hier vor ihr ausbreitet. In ihnen gewinnt der die Herzen erhebende Idealismus der Gebirgslandschaft, den wir als Poesie empfinden, sein religiöses Symbol. Das Wort eines Unbekannten auf einem alten Bildstöckl auf der Höhe der Falepper Straße in Oberbayern, wo man Schliersee und Spitzingsee mit einem Blicke umfaßt:

„Wer hier nicht fühlt des Himmels Nähe,
Wird nicht gerührt zu Lob und Dank,
Der bleibt stets kalt, was er auch sehe,
Sein Geist ist schwach, sein Herz ist krank"

ist sein Leitgedanke. Und dieser Gedanke ist verwandt der frommen Freude an Höhe, Licht, Sonne und Farbenspiel in den alten gotischen Domen.

In einem merkwürdigen Gegensatz zu der späten und spärlichen Erfassung des Fernblicks von Bergeshöhen in der Malerei steht die frühe Regung des Gefühles dafür in anderen Äußerungen. Zahllose Kapellen und Kruzifixe, sogar Bauernhäuser in aussichtsreicher Lage, ja, aus noch früheren Perioden hereinragend, die Zeugnisse für „Höhenkultus"[21]) der verschiedensten Art zeigen, wie die Freude am Fernblick sich am frühesten unter allen Regungen des Naturgefühls Ausdruck in großartigem Maße geschaffen hat. Man hat gestritten, ob die Griechen wegen des Fernblicks ihre Theater mit so großer Vorliebe an natürlichen Bergabhängen angelegt haben. Man schaue nur vom Theater von Taormina hinaus, wo man den Blick auf den Ätna zusammen mit dem auf das Meer hat! Solange es Menschen gab, empfanden sie elementar im Fernblick etwas von der sinnlichen Erquickung unserer Augen, die wir erfahren, wenn wir nach fortgesetztem Nahesehen den Blick in die Ferne oder gar in den tiefen Himmel hineinschweifen und ohne ein bestimmtes Ziel sich dort ergehen lassen. Und je kleiner ihre Welt, ihre Ökumene war, um so stärker empfanden sie auch geistig das Erweiternde des Weiten und Großen.

Das Streben zum Erhabenen und die Masse.

Was ohne viel Verzweigung dem Lichte zu wächst und damit zugleich von der Erde wegstrebt, wirkt wie von starkem Willen beseelt auf uns ein. Besonders im Pflanzenreiche gibt es viele

Gestalten, die dem Erhabenen nur deshalb nahekommen, weil sie nach ihm streben. Die Lilie wächst höchstens zu zwei Drittel Mannshöhe, aber diese Strecke vollendet sie so gerade und so kraftvoll, daß wir den Eindruck haben: es steht ein entschiedenes Wollen dahinter. Die Höhe ist erreicht und nun entfalten sich die herrlichen Blüten und ihr Duften ist wie ein Jubeln. Ist daher auch die Lilie klein neben der Riesenzeder, so ist doch ein Streben zum Erhabenen in ihr. Und dieses Streben hat die Agave und haben die Palmen. Wir aber empfinden dies mit der Sympathie, die wir für alles Leben auf der Erde hegen, weil es dem unseren tiefstverwandt ist. Kommen nun so tiefe, ernste Farben, wie in den dunkeln Bäumen des Südens: Zypresse, Pinien, Lebenseichen, dazu, deren Grün an Ruhe mit dem weißen Marmor wetteifert — Taine nennt das Laubwerk der Lebenseiche monumental — und jeder Baumgestalt etwas Festes, Bestimmtes verleiht, so erhebt sich dieses Streben zum Feierlichen. Noch mehr als in unseren Buchenhallen ist Tempelstimmung im Pinienwald, dessen ineinanderfließende Schirmkronen wie gewölbte Architrave auf den Säulen der braunen Stämme ruhen.

Ein einfaches Dorfkirchlein ist erhaben, das seinen Turm nur wenig über die Hütten hinaushebt. Ich erinnere mich, einmal an einer staubigen Straße ein einfaches hohes Kreuz aus Sandstein, ohne Kruzifix oder Inschrift gesehen zu haben, an dessen Fuß ein kleines Töpfchen mit frischen Schlüsselblumen stand; dieses Kreuz

hinterließ einen stärkeren Eindruck von Erhabenheit in mir als manche große Kirche. Was groß gedacht ist, wirkt auch als ein räumlich Großes auf uns ein. Unsere Sinne gestehen zu, daß der Moses Michel Angelos nur wenig über Lebensgröße mißt, aber sein Eindruck auf unsere Seele ist der einer mächtigen Eiche oder eines himmelragenden Gebirges. Und so machen eben Gedanken, wie die, die jenes Kreuz in uns wachruft, daß wir auch bei dem einfachen Steine groß denken.

Dabei erweist sich die Einfachheit dem Erhabenen näher als die Vielfältigkeit, die so oft dem Schönen nützt. Nicht die Summe wirkt erhebend, sondern die Einheit. Wie bewunderte ich von unten die Wetterfichte, die mir so einsam am Felsrand des Kahrs stand; jetzt, da ich, nähergekommen, erkenne, sie ist der Vorposten einer ganzen Schar, die von der anderen Seite den Berg heraufklimmt, will sie mir fast nur noch interessant erscheinen. Es hängt viel von der Art ab, wie ein Ding sich aus seiner Umgebung heraushebt; das gilt besonders von dem Aufbau der Felsen* und Berge. Das Matterhorn hat, besonders von Norden oder Nordosten gesehen, ein loderndes, fast gewundenes, an eine Kerzenflamme erinnerndes Aufstreben, das uns entschieden mithebt, und wenn wir es im Fernblick von den verschiedensten und entferntesten Gipfeln immer wieder auftauchen sehen, erfahren wir, daß das hohe Erhabene nicht bloß seine Umgebung überragt, sondern aus der weitesten Entfernung

* Vgl. das Bild: Ein Felsental (Cañon) in Arizona.

gesehen wird, ja dann erst recht bedeutend wirkt, wenn wir ihm nicht mehr nahe sind. Dagegen im Ätna, der wie aufgeschüttet sich vor uns hindehnt, ist die Breite wirksamer als die Höhe. In diesem Hingelagertsein spricht sich nicht die Gewalt der vulkanischen Kraft, sondern die Wirkung der letzten, leisesten Phase, des Aschenregens, aus. Nur so konnten jene schönen, sanftgeschwungenen Profillinien entstehen. Jener erhabene Berg zieht den Sinn hinauf, dieser schöne läßt ihn herabgleiten; unser Blick mißt dort staunend die Höhe, hier läßt er sich behaglich in die überwiegende Breite der Fundamente hinausführen, gelangt indessen auf diesem Umweg gleichfalls beim Gefühl des Erhabenen an, das nunmehr von der Masse und ihrem Aufbau ausgeht. Denn, wenn ich mich entferne und sehe ganz Sizilien im Meere verschwinden, so bleibt doch der Gipfel des Ätna wie eine Wolke am Himmel stehen.

Die Masse ist es auch, die hauptsächlich den Eindruck der Wasserfälle bestimmt. Die oft überschätzte Höhe ist an und für sich einer der unbedeutendsten Faktoren in ihrer ästhetischen Wirkung. Es imponiert der Menge, die das Großartige mit Ellen mißt, wenn sie hört, daß das Yosemitetal in Californien einen Wasserfall von mehr als 800 m habe, oder daß in gewissen Fjorden Norwegens ein halbes Dutzend Wasserfälle, jeder von über 150 m, in geringer Entfernung voneinander über die Felswände stürzen, so daß man bei jeder Wen-

dung des zwischen Meer und Fels ängstlich sich durchzwängenden Weges immer mindestens zwei davon im Auge hat. Aber wie schwach ist doch der Eindruck dieser Bächlein hier wie dort! Wie könnte es auch sein, daß in ein Gebirgstal, das an und für sich schon hoch gelegen ist, auch noch von einer fast 1000 m höheren Felswand eine große Wassermasse herabstürzt? Das wäre ja gegen die Natur. In solcher Höhe gibt es überhaupt keine Wassermassen, außer in gefrorenem Zustand als Schnee oder Gletscher. Die größten Wasserfälle, die man kennt, liegen sehr tief und oft nicht weit vom Meer entfernt, wo sich die Wasseradern zu Wassermassen vereinigen. Der Fuß des Niagarafalles liegt bei 120, der des Rheinfalles bei 380, der der Orinokofälle von Maypures und Atures bei ca. 200 m.

Der Berg ruht fest auf seiner Unterlage. Dies breite Aufruhen ist ein ebenso wichtiges Element seiner Größe wie sein Emporragen. Die beiden Eigenschaften ergänzen sich. Die älteren Landschafter stellten nur das Emporragen dar, das Große des breiten Dahingelagertseins war ihnen noch nicht aufgegangen, viele brachten überhaupt nur die Klippen zur Darstellung, in die der Gipfel sich auflöst. Jedenfalls hängt mit diesem Mangel an Verständnis für die Größe der Basis auch die Vorliebe zusammen, mit der manche den Fuß des Berges in Wolken hüllten. Das ist ein billiges Mittel, um einen Berg höher erscheinen zu lassen,

als er in Wirklichkeit ist, aber empfindlich und leicht verbraucht. In der Natur kommt das Schweben über den Wolken besonders bei hohen Bergen in dem wolkenreichen Tropengürtel gewöhnlich vor; die firnbedeckte Spitze des kühnen Pic von Orizaba erscheint den Schiffern auf dem Golf von Mexiko oft losgelöst von der Erde schwebend in überraschender Höhe über dem Horizont, die ihn dann „la Paloma (Taube) de Mexico“ nennen.

Ganz gut ist die Bemerkung von Twining: „Wenn der Fuß eines Berges sich allmählich ausbreitet, sehe ich es lieber, daß dieser sanfte Abfall ganz austönt, als daß er mit einem Absturz schließt. Denn, wenn hier die Kante durch Wasser oder sonstwie abgenagt wird, so scheint es, als ob die Fundamente des Riesenbaues bedroht wären.“ Etwas gesucht, aber bezeichnend im Gegensatz zu jener Klippenmalerei und überhöhenden Schilderungsweise.

Wir entbehren also bei Bergen ungern des Fundamentes; denn es liegt in der Natur des Gebirgsaufbaues, breit begründet zu sein. Wenn ein großes Bauwerk, wie die Markuskirche, unmittelbar auf den Boden hingestellt ist, nennen wir es märchenhaft und erklären es durch die Gewohnheit der beständig im Meereshorizont lebenden Venetianer, die Bauwerke gleichsam aus dem Wasser hervorsteigen zu sehen. Für uns fehlt aber den norwegischen Bergen, deren Fundamente in der Tiefe des Meeres oder der Fjorde liegen, ein Stück, sie machen uns den Eindruck, versenkt zu sein, was ja auch der Wirklichkeit entspricht. Dieses

Abschneiden mit der Wasserlinie bringt unsere Vorstellungen ins Schwanken. Wir meinen, ein hoher Berg, der zum Wasser abfällt, müsse mindestens ebenso hoch unter dem Wasserspiegel sein wie über demselben. Wir bequemen uns schwer zu der Berichtigung, daß das niemals zutreffe. Es ist eine gewisse Enttäuschung, mit der wir erfahren, daß der Pfänder bei Bregenz dreimal höher ist über dem Spiegel des Bodensees als die tiefste Stelle unter ihm.

Ein schwach gegliedertes Fundament läßt den Gipfelbau um so deutlicher hervortreten. Indem Grisebach das Massige und Ebenmäßige im Bau des Babadagh (Dobrudscha) schildert, sagt er: Es ist nicht bloß die Durchsichtigkeit der Luft, die die fernen Spitzen so nahe erscheinen läßt. Ebensoviel trägt dazu gleichsam die Gegenstandslosigkeit der Abhänge bei: kein Tal, keine Wellenlinie, kein Fluß, keine Waldbekleidung fesselt den Blick an den Seiten der breit aufschwellenden Hügel, und das Auge schweift daher früher zu den formenreichen Spitzen hinauf.[22])

Was sich im Berge vor uns aufbaut, ist kein Schatten, kein bloßer Umriß. Gesteine, die sonst unter der Erde verborgen liegen, erheben sich, gewaltige Schichtenkomplexe folgen übereinander und das Ganze hebt mit sich ein Leben in die Höhe, das einer anderen Lebenszone angehört. Eine fremde Welt, von Firn und Eis gekrönt, schaut aus den Wolkenregionen herab, sie scheint diesen mehr als der unteren Welt anzugehören. Auch der Tempel, die Stadt, das Dorf, die Burgruine auf dem Berg wirken weit bedeutender als in der

Ebene. Nicht an sich wirkt eine Ruine in der Ebene weniger, als wenn sie von einem Berg auf uns herabschaut. Die Ruine eines westfälischen Wasserschlosses kann uns als Bild der Vergänglichkeit mächtig bewegen. Aber der Berg ist das Fundament, auf den uns das Bauwerk zum Anblick von ferne hingestellt ist. Er hebt es empor und läßt es als Silhouette wirken. Zugleich verbinden wir mit der Höhenlage zwei verschiedene Gruppen von Vorstellungen, die unser Urteil über ein solches Bild und unser Gefallen an demselben beeinflussen. Die eine zeigt uns das Werk des Menschen in dieser Höhe geschützt, sicher, daher selbständig, vielleicht selbst drohend; die andere erinnert uns, wie weit es um sich her blickt, wie groß und frei sein Gesichtskreis ist, wie reine Luft es atmet.

Der Eindruck großer Naturkräfte.

Vulkanausbrüche, Erdbeben, Bergstürze, Überschwemmungen, Gewitterstürme, Staubstürme, die Brandung großer Wasserfälle bieten erhabene Schauspiele. Man muß die Furcht abziehen, die manche Menschen dabei befällt, und es bleibt Bewunderung einer Kraft und Dauer übrig, die weit über unser Können hinausgeht, in deren Anschauen wir aber doch zugleich eine Art von Befriedigung darüber empfinden, daß wir nicht willenlos diesen Gewalten unterliegen. Vielleicht kommt auch noch der Reiz der Abwechslung hinzu, denn schauerlich fremd sieht



EIN FELSENTAL (CAÑON) IN ARIZONA.

selbst eine befreundete Natur in solchen Katastrophen aus. Die äußere Verschiedenartigkeit der Schauspiele macht weniger Unterschied. Ich erinnere mich, vor einiger Zeit einen kraftvoll gemalten Seesturm von Hans Bartels gesehen zu haben: das Meer in Schaum zerschlagen, die Luft mit weißem Gischt erfüllt, der Himmel gelblichweiß; es kam einem Vulkanausbruch in meiner Erinnerung am nächsten.

Man nennt Schiller mit Vorliebe den Dichter des Erhabenen. Auch in der Natur suchte er das Erhabene; Sturmwolken, die Brandung, die Alpen hat er besungen und geschildert. Aber, im Gegensatz zu Goethe, nicht das Einfach-Erhabene des Mondes, nicht den Naturfrieden; er ist daher auch in seinen Schilderungen nie ins einzelne eingegangen, hat sich an das Große, Machtvolle gehalten. Er sagt selbst: Wer weidet sein Auge nicht lieber an Schottlands wilden Katarakten und Nebelgebirgen, Ossians großer Natur, als daß er in dem schnurgerechten Holland den sauren Sieg der Geduld über das trotzigste der Elemente bewundert? ... Der Mensch hat noch ein Bedürfnis mehr als zu leben und sich wohl sein zu lassen, und auch noch eine andere Bestimmung, als die Erscheinungen um ihn herum zu begreifen.

Auf das, was den großen Naturgewalten gegenübertritt und widersteht, überträgt sich der Eindruck des Erhabenen. Die Sanddüne an sich ist weich und ruhig, fast mollig, aber das Meer, das ich darüber hinweg erblicke, droht so gewaltig hinter ihr, daß ich den Eindruck eines lächelnden Helden empfange, der kraftvoll Wacht hält. Ich denke im Anblick der Düne an die kleine Lerche, die so kühn in den blau-

schwarzen Himmel hineindringt, nicht achtend des Gewitters, dessen Blitze sie umzucken.

Über Trümmerfeldern schwebt die Erhabenheit eines großen Geschehenseins. Die Lavablöcke, die hier liegen, sind von jenem kleinen Berge ausgeworfen, diese erratischen Felsen hat ein langsam herflutender Gletscher getragen. Nach einem Sturm- oder Gewittertag steht der Himmel voll Wolkentrümmern. Wenn ein Nordost- nach Westwind Aufklärung bringt, sieht man im Gebirge alles Wolkenwerk in Auflösung sich durch die Täler winden. Schon lösen in den höheren Schichten Wolkenreste sich in Nebelstreifen auf, während in den Buchten der schwarzblauen Berge weiße Wolken, wie hingesunken, liegen. Wer hat nicht nach langen Regentagen den Wolkenschleier vom tief verschneiten Gebirg weichen und in jeder Schlucht eine Wolke liegen sehen? Solche Bilder der Zerstörung bietet am häufigsten der Abend nach einem Sturmtag: Die Wolken ziehen sich allmählich nach dem Horizont zu, sie sammeln sich zur Ruhe. Es ist wie der Rückzug von einem Kampfplatz oder wie ein Einlauf in stille Abendbuchten. Ein Gewitterhimmel, dessen Scharen dichtgeballter Wolken wirr durcheinandertreiben, teils schon im Begriff sich aufzulösen, wirkt oft wirr, wie eine gestörte Kristallisation. Aber an einem solchen Himmel mag man auch Wolken von gewaltiger Größe sehen, deren geschichtete Unterlage den halben Horizont umfaßt; sie machen den Eindruck von Riesenrümpfen; oft sind sie wie von einer titanischen Kraft

schräg am Horizont hinaufgedrängt, während sie doch nach Gestalt und Schwere im Horizont liegen müßten.

Die Gefühle der Einsamkeit und der Furcht.

Das Gefühl des Erhabenen wächst aus Furcht und Schrecken hervor. Der Schrecken erfaßt uns immer wieder, sobald das Hohe uns überschattet, bedroht. Wenn im Räumlich=Erhabenen immer mit der Größe und Weite die Beziehung auf uns selbst, die Vergleichung wirksam ist, so muß ihre Wirkung um so stärker sein, je einsamer wir uns in einer großen Natur fühlen. Das Gefühl, mit dem wir auf einer überragenden Bergspitze stehen, wäre nicht so erhaben, wenn eine ganze Reisegesellschaft mit uns wäre. Wenn wir mit Schiller (im „Spaziergang") sagen dürfen:

Wild ist es hier und schauerlich öd'. Im einsamen Luftraum
Hängt nur der Adler und knüpft an das Gewölke die Welt.
Hoch herauf bis zu mir trägt keines Windes Gefieder
Den verlorenen Schall menschlicher Mühen und Lust.
Bin ich wirklich allein? In deinen Armen, an deinem Herzen wieder, Natur?

dann ist erst unser Gefühl des Erhabenen vollkommen. Die Einförmigkeit eines Firnmeeres würde beiweitem nicht den erhabenen Eindruck machen, wenn bloß das Weiß und die Gleichförmigkeit der Formen und die Stille auf uns wirkten. Es kommt der

Mangel des Lebens in allen Formen hinzu und vielleicht flicht sich ganz fern der Gedanke mit ein, daß wir selbst im Augenblick das einzige lebende Wesen in dieser ganzen Weite sind. Wenn ich sage: ich entfliehe dem Getümmel der Stadt und suche die Stille des Hochgebirges auf, so zerlegt sich mein Streben eigentlich in drei Ziele: Die Einsamkeit, die einfache Größe und das Erhabene der Höhe.

Aus den Schilderungen des Urwaldes tönt vernehmlich das Gefühl der Einsamkeit, das den einzelnen Reisenden darin beschleicht. Es ist nicht bloß die Menschenleere, auch die Armut an Vögeln verstärkt dieses Gefühl, das im Gegensatz zu der quellenden Lebensfülle steht. „Sein dunkler, feuchter Schatten nahm uns in der Hitze des Tages hier auf und häufig entfloh vor uns die dreistreifige Natter, die unter den alten, modernden Stämmen zahlreich ist. Vögel waren in diesen tiefen Waldungen nicht häufig, nur das Knarren und Pochen der Spechte hallte in ihrer schauerlichen Wildnis wieder."[23]) So fand auch Martius den brasilianischen Urwald am erhabensten in der sonnigen Stille des Mittags, wo das Tierleben in Schatten und Ruhe versinkt. Nicht dieser Schlaf ist erhaben, sondern der Reichtum des Lebens, der darin ruht, steigert noch die großartige Einförmigkeit. In einförmigen Wäldern der gemäßigten Zone empfinden wir die einfache Größe einer ärmeren Natur. „Wir waren entzückt von dieser nordamerikanischen Wildnis, wo die Natur zwar kraftloser und ärmer ist als in dem

heißen Klima, dennoch aber ebenfalls einen imponierenden, obgleich sehr verschiedenartigen Charakter der ernsten, erhabenen Größe zeigt." [24])

Wie hier die Lebensfülle, bedrückt an anderen Stellen die Lebensarmut. Auf dem steinigen, dürren Boden und unter der dünnen Luft der Puna von Hochperu ist organisches Leben nur noch wie ein Hauch: In gewaltigen Massen prüft sich stumm Naturkraft gegen Naturkraft und vor ihr verschwindet der zarte Odem des animalischen Lebens [25]). Schon Schottland ist ärmer und einfacher aber großartiger und ernster als England. Kahle Felsen, die einen dunklen Meeresarm einengen, als ob sie ihn gefangen hielten, darüber ein grauer Himmel, machen den Eindruck, als gebe es überhaupt kein Leben. Da ist oft keine Farbe als das weiße Wasser und der schwarze Fels. Der Mensch fühlt sich hier nicht bloß vereinsamt, sondern überflüssig. Er paßt nicht in eine Landschaft, die den Eindruck macht, vor der Erschaffung des Lebens zu stehen. Landschaften ohne alles Leben sind die im größten und weitesten Sinne historischen, oder vielmehr sie sind vorhistorisch: es spricht aus ihnen die Erinnerung an Leben, das war, oder die Aussicht auf Leben, das sein wird.

Das Erhabene im Schönen.

Das Gefühl des Schönen und das Gefühl des Erhabenen sind nicht voneinander zu trennen. Wenn

wir auch das Erhabene am stärksten im Großen, im Überragenden empfinden, so darf es doch nie darin allein gesucht werden; denn „die Natur jedes Winkels der Erde ist ein Abglanz des Ganzen" (A. v. Humboldt). Aus jedem Naturbild schaut uns die große, reiche, freie Natur an. Und so zieht denn auch durch jeglichen echten Naturgenuß ein Gefühl des Erhabenen. Daß Gott auch im Kleinsten ist, gilt nicht bloß für die religiöse Anschauung; die Überzeugung davon muß jeden Naturforscher durchdringen.

Ist das Moos ein weniger wunderbares Geschöpf als die Palme? Was gibt das Kriställchen dem Berg, die Quelle dem Strome nach? Das Moos kann die Palme an Lebensdauer, das Kriställchen den Berg an Festigkeit, die Quelle den Strom an Beständigkeit übertreffen. Und das Bild der fernen großen Sonne kann ich in einem Tautropfen halten, der im Becher einer Blume ruht. Das Gefühl für diese Erhabenheit ist freilich nicht im unmittelbaren Eindruck, es folgt ihm wie der Schatten dem Körper. Doch ist es ein lichter Schatten, dieses geistig Erhabene, das, nach einem Worte Schillers, uns einen Ausgang aus der sinnlichen Welt verschafft, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte.

Vieles, was wir in der Natur sehen, wird uns überleben, so wie es schon lange vor uns dagewesen ist, vieles geht vor unseren Augen vorüber, wir sind Zeugen seines Entstehens und Vergehens. Das D a u e r n d e imponiert uns, dem Vergänglichen fühlen

wir uns verwandter. Die größten Dinge in unserem Gesichtskreis sind nun auch die dauerndsten: Der Himmel mit seinen Gestirnen. Das Meer, die Berge, der See, der Strom, der Wald sind es in geringerem Maße, und die alte Eiche, die Jahrhunderte gesehen hat, schaut zwar groß und ernst auf uns herab, aber der nächste Herbststurm könnte sie fällen. Weit dauerhafter sind doch jene Lebewesen, deren Vorfahren in den Schichten der Steinkohlenformation und älteren liegen. Der Wissenschaft, die uns diese kennen gelehrt hat, danken wir die Erschließung einer neuen Quelle von erhabenen Gedanken, die uns die Betrachtung der Geschichte des Lebens der Erde beut. Wenn sich in den letzten Jahrhunderten trotz des Abwelkens mancher religiöserhabenen Vorstellungen der Sinn für das Erhabene in der Natur ungeheuer gesteigert hat, so ist dafür den Erdwissenschaften in erster Linie zu danken, die mit jedem Fortschritt erdgeschichtlicher Erkenntnis neue räumliche und zeitliche Fernen dem Blick erschlossen haben.

Schon früher hatte sich unser Verhältnis zur Sternenwelt vertieft, seitdem wir Einblick in ihre Entwicklungsstufen gewannen. In dem Worte A. von Humboldts: „Der Anblick des gestirnten Himmels bietet Ungleichzeitiges dar" ist der ungeheuere Gedanke in der kürzesten Fassung ausgesprochen, daß, was wir heute als einen Lichtpunkt in einem entfernten Sternbild strahlen sehen, eine Glut bedeutet, die vor 20000 Jahren glühte; denn 20000 Jahre braucht dies Licht, um zu uns zu kommen.

Die Größe der Entfernungen, die Länge der Zeit, die Mehrzahl der Sonnen, die uns als Sterne leuchten, dies und so vieles andere, was seit den letzten 300 Jahren unserem Wissen von der Welt zugewachsen ist, ist vom Naturgefühl noch nicht innerlich aufgenommen und verarbeitet worden, und es laden hier jeden Geist, dem Kraft des Aufschwunges innewohnt, weite Gebiete zu geistiger Beherrschung ein.

Unmittelbarere Teilnahme fordert die Vergangenheit der Erde und ihres Lebens. Eine im größten Sinne geschichtliche Betrachtungsweise zeigt mir in dem mikroskopischen Panzer der Rhizopoden das Material, aus dem gewaltige Felsen entstehen werden, und der Firnfleck im Schuttkar erscheint mir wie ein vereinzelter, verkümmerter und zurückgedrängter Rest der Eiszeit. Sind nicht aus solchen Keimen einst die Gletscher erwachsen, die ganze Gebirge einhüllten? Das ist die erdgeschichtliche Perspektive, in der ich Dinge, die in der Landschaft an sich nicht viel bedeuten, ungeahnte Größe annehmen und Gefühle des Erhabenen wecken sehe.

Von Hoff und Lyell, die den Mut hatten, die gewaltigen Zeiträume zu fordern, durch die die Entwicklung der Erde und ihres Lebens aus der Summe kleiner Wirkungen erst verständlich geworden ist, haben damit eine neue Quelle erhabener Gefühle erschlossen, die frühere Geschlechter nicht kannten. Sie haben eine Auffassung der Erd- und Menschheitsgeschichte möglich gemacht, für die es auf der einen Seite nichts Kleines gibt, weil das Kleinste

eine gewaltige Geschichte hinter sich, und, wer weiß welche? Wirkungen vor sich hat, und die auf der anderen Seite jene Überschätzung der Wirkungen scheinbar großartiger Katastrophen zurückweist, von der wir oben (S. 38) Beispiele gegeben haben.

Auch diese Perspektive ist Dichtern früher vertraut gewesen als sogar den nächstbeteiligten Fachmännern. Stifter schrieb 1853 in der Vorrede zu den „Bunten Steinen" über das, was ihm groß in der Natur erschien: „Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen des Getreides, das Grünen der Erde, das Wogen des Meeres, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne halte ich für groß; das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja, ich halte sie für kleiner, weil sie nur „Wirkungen höherer Gesetze sind". Also die stille Größe ist *seine* Größe, das Hohe und Weite *sein* Erhabenes; darin kommt sein Gefühl dem Wesen der Natur am unmittelbarsten nahe. Das Gegenteil von dieser Naturauffassung ist die kurzsichtiger Naturforscher zweiten oder dritten Ranges, die sich nicht genug tun können vor Verwunderung über die lauten, plötzlichen und geräuschvollen Naturerscheinungen und die Natur nur groß finden, wo sie *auf den ersten Blick groß scheint*. Schiller hat diesen Enthusiasten für räumlich Imponierendes vergebens sein „Freunde, im Raum wohnt das Erhabene nicht" zugerufen. Einen wahrhaft tief denkenden und weit blickenden Forscher, wie etwa Robert Mayer, würden wir auf der Seite des Dichters finden.

So ist also das Erhabene ein viel umfassenderer Begriff als das Schöne, und in vielem in der Natur, was wir für schön halten, weil es uns fesselt, enthüllt sich zuletzt das Erhabene. In viel begehrten Fernblicken von hohen Berggipfeln ist kaum eine einzige schöne Linie, sie sind nur großartig, reich, erhaben. Der Naturgenuß labt sich an so manchem, was er für schön hält; vom eigentlichen oder elementaren Schönen ist aber gar nichts darin. Ein mildes Erhabenes oder die ruhende Erhabenheit werden am öftesten für das Schöne genommen.

---

5. Das Sichhineindenken und Sicheinfühlen in die Natur.

Assoziationen. Die geistige Atmosphäre der Dinge. — Mitleben und Mitfühlen. Das Getreidefeld. Lenau und Stifter. — Die Tiefe der Naturszenen. — Das Interessante. — Die Auffassung der Natur nach den Formen des menschlichen Lebens. — Der geschichtliche Hauch. — Das Unorganische. — Wissenschaftliche Assoziationen. — Der Kristall. — Das Gewordensein. — Die Zelle und die Schönheit. — Abstraktionen im Naturgefühl.

Assoziationen.

Jeder Eindruck, den wir von den Dingen in der Natur empfangen, ist verbunden mit einer Menge von Erinnerungen an gleiche oder verwandte Dinge, die wir gesehen, gehört, gefühlt, von denen wir gelesen oder vernommen haben. Wie eine geistige Atmosphäre umweben diese Erinnerungen das Ding. Fechner hat diese Summe von Erinnerungen, die sich zu der körperlich gegenwärtigen Form und Farbe eines Körpers hinzufügen, als die geistige Farbe bezeichnet. Geistige Atmosphäre wäre wohl besser, weil neutraler. In der Tat umgeben die Erinnerungen den Gegenstand wie mit einer Luft, in der

sich dessen eigene Gestalt und Farbe brechen; ist sie auch eine Mischung aus vielen Elementen, so erscheint doch durch sie der Gegenstand selbst in einem neuen Lichte, das einen einheitlichen, gefühlsmäßigen Eindruck in uns hervorbringt. Je nach den „Erinnerungsingredienzen“, die in ihn eingehen, weicht dieser Eindruck mehr oder weniger von dem ursprünglichen ab. Aber es ist uns wohl nur selten möglich, den ursprünglichen Eindruck von dieser Hülle ganz zu befreien, und noch schwerer ist sicherlich die Trennung ihrer Bestandteile. Ist nicht der Schwan von seinem Wasserspiegel, die Lerche von der blauen Luft, die Kornblume vom gelblichgrünen Kornfeld fast untrennbar? Und wenn wir daher sagen sollen, was uns an einem Gegenstand gefällt, so mischt sich in unsere Aussage zu dem Gefallen an dem Gegenstand selbst so vieles, was den Erinnerungen angehört, die er in uns wachruft. Welcher Deutsche kann in der weiten Welt ein Mühlrad in grasigem Grunde gehen hören, ohne an „In einem kühlen Grunde“ oder an Wilhelm Müllers Müllerlieder zu denken? Und welcher Engländer kann sich die schottische und nordenglische Landschaft ohne die Dichtungen und Dichter denken, die sie uns erst poetisch gemacht haben, von Ossian bis Scott und Wordsworth?

Das wird in der Regel keine so bestimmte Erinnerung sein wie die, durch welche uns irgend ein Ort, an den ein äußeres oder inneres Erlebnis sich knüpft, teuer wird. Solche bestimmte Erlebnisse stören vielmehr das Naturgefühl ebenso wie allzubestimmte

geistige Verbindungen. Aber unsere Erinnerung ist so gefüllt mit Eindrücken von früher Gesehenem, daß in der sichtbaren Welt überhaupt kein ästhetischer Eindruck ohne die Wiederbelebung älterer zustande kommt. Das brauchen nicht eigene Eindrücke zu sein, es können von anderen übernommene dieselbe Wirkung üben. Besonders die Literatur ist für jeden von uns eine Quelle von Eindrücken, die im Anblick der Natur wieder erweckt werden, und es besteht sogar in einer viellesenden Zeit die Gefahr, daß die literarischen Eindrücke der Frische und Echtheit der natürlichen gefährlich werden.

Auch ohne Erinnern beeinflußt tätiges oder leidendes Mitfühlen unser Verhältnis zu einer Landschaft. Der unentwurzelbare Baum erinnert uns an den Menschen, der fest auf seinem Boden steht, das kühne dunkle Hineinragen und Abschneiden der Eiche in die Luft hat etwas Heldenhaftes, der vom Blitz hingestreckte Stamm ist ein Erschlagener, die Wolken ziehen bestimmten Zielen entgegen, nach denen sie unsere Hoffnungen mitnehmen oder unsere Botschaft tragen, die Erde erwacht im Frühling und stirbt im Herbst, die Quelle murmelt. Dort, wo in der Gebirgswand ein tieferer Einschnitt ist, sehen wir im Geist die Züge der Wandrer und der Waren, der Pilger und der Heere, sehen Tore zu Glück und Unheil offen, unter allen Umständen Tore der Hoffnung. Gäbe es in der Einförmigkeit des Tieflandes und des Hügellandes so viele Stellen, die uns vor anderen ansprechen, wenn wir nicht in sie Idyllen

hineinlegten, die wir unter einer Baumgruppe im Schatten eines Kirchendaches vermuten: halb Erinnerung, halb Mit- oder Vorfühlen? Auf einer Wiese, die nichts besonderes für sich hat, trifft das Erwachen des Frühlings zusammen mit dem Erwachen in uns selbst der Lust an freier Luft, an Sonne, Grün und Blumen; das Erwachen der Natur an sich ist schön, es kommt uns aber noch schöner vor, weil wir miterwachen. Deshalb freuen uns auch im Frühling Dinge, die an sich uns kaum gefallen würden, wie das Quaken der Frösche, oder die wir kaum beachten würden, wie die kleine braune Knospe, die erst aufbrechen wird, oder die bescheidenste erste Blüte.

In dem Ausdruck „ein gefälliges, freundliches Tal" ist eine sehr naheliegende praktische Erwägung: ein solches Tal ist gewöhnlich breit, fruchtbar, wohl angebaut, es erscheint uns freundlich und gefällig, weil es der Arbeit des Menschen entgegenkommt und sie mit Früchten lohnt. So erschien Nansen aber auch im Gedanken an die Renntiere, die es nähren konnte, sogar das stille Innere des gletscherumflossenen Ameralikfjordes lieblich mit seinen langgestreckten braunen Weideplätzen. Der Schatten des Baumes, vielleicht auch seine Früchte, das kühle Wasser der Quelle, das schwellende Moospolster spielen in unser Naturgefühl hinein. War doch die Bevorzugung der Ebenen vor der Zeit Albrecht von Hallers und Rousseaus eingestandenermaßen utilitarisch begründet. Eine höhere Empfindung ist

die für Lebensfülle und Lebensarmut. Wenn Prschewalski den Eindruck der wüstenhaft einförmigen Gobi schwer, erdrückend nennt und von der Totenruhe der Steppe spricht, so ist nicht bloß die Weite und Einförmigkeit, sondern auch die Lebensarmut und Unfruchtbarkeit gemeint. Eine andere Form des Ausdrucks für dieselbe Eigenschaft liegt in den Worten: demütig, stumm, uralt liegt die Heide.

Es ist also nicht ein bloßes Hineinlegen von Gedanken an Leben, Vergehen, Werden usw., sondern ein wirkliches Mitleben und Mitfühlen, auch ein Mitleiden. Örsted nennt einmal den Wasserfall „eine Tropfenwelt" und charakterisiert ihn als ein Wesen von eigentümlichem Charakter, das die Einbildungskraft mit Vorstellungen von einem gewaltigen, obgleich willenlosen Kämpfen erfüllt. Aber den Willen und dessen Siegen oder Unterliegen bringen wir doch selbst hinzu. Wie kam's, daß Nachtigal selbst die Wüste herrlich fand, als er, aus Tibesti entflohen, sich als freier Mann in ihr fühlte? Die erkämpfte Freiheit vergoldete sie ihm: Ein weites, natürliches Wasserreservoir versah uns mit dem herrlichsten Getränk, die Felsen lieferten uns die geeigneten Mahlsteine, der Sand war weich und der Schatten köstlich.[26]) Nichts in der Welt liegt ja so weit auseinander, daß es nicht durch Punkte der Gemeinsamkeit verbunden werden könnte. Die Welt ist doch immer nur Eine. Diese Welt hat ihre Morgenröte und ihre Abenddämmerung und so

ist auch das Wort Götterdämmerung gemeint. Und so hat das Leben des einzelnen seinen Morgen und seinen Abend, aus der Nacht steigt jener empor und dieser sinkt in dieselbe Nacht hinab; und so sind wir von Nacht umgeben.

Gaudry erzählte in seinem Essai de Paléontologie philosophique (1896), wie ihn sogar der bläuliche Morgenduft, der die Umrisse ferner Berge nur durchscheinen läßt, manchmal an den morgendlichen Charakter seiner Wissenschaft erinnert habe.

Anders ist es mit ruhenden Gegenständen, deren Umrisse auf- und absteigende Linien zeigen. Volkelt sagt: Die gegen den Himmel sich abhebenden Linien einer Gebirgskette fordern besonders eindringlich zu phantasiemäßiger Auflösung in Bewegung auf. In den Linien selber scheint es zu klettern, herabzustürzen, sich leise zu senken, sich schwerfällig zu erheben, sich zu spalten und zu zerreißen, sich aufzubauen, zu türmen u. dgl.[27]) Der beliebte Vergleich der Gebirgsansichten mit erstarrten Wellen scheint aus demselben Eindruck zu entspringen, doch ist allerdings dabei immer auf die Starrheit Gewicht gelegt. Das oft nachgesprochene Ebelsche Bild „Ruine des Alpengebirges" zeichnet nur das ruhende Profil. Dagegen sagt Volkelt von einer wellenförmigen Hügelreihe, sie lasse ihn in der Einbildung ein wohliges Auf- und Niederschweben genießen, er mache gleichsam eine Wellenbewegung mit. Wenn ich mich nun selbst frage, so tritt in der Betrachtung jedes Hochgebirgsbildes, besonders aber beim Rund-

blick von beherrschender Höhe, das feste Begründetsein der Berge, die Masse des Fundamentes und die Breite des Hingelagertseins allerdings so stark hervor, daß mir die Gipfel und Abhänge nur wie Krönungen eines gewaltigen, fest in sich ruhenden Baues erscheinen, deren Profil nicht die Macht hat, mein Gemüt zu bewegen. Ich kann einer Gebirgszeichnung gegenüber den Eindruck haben, daß die Linien voll Stärke, voll Empfindung schwingen. Aber der Natur gegenüber sehe ich zuerst Körper, Licht, Schatten, dann vielleicht Flächen, und ganz selten nur achte ich auf die Linien der Profile.

Um mir selbst Rechenschaft über die Gestalt der äußersten **Umrisse** der Dinge in einer Landschaft zu geben, habe ich Landschaftsphotographien nach den Umrissen der Berge, der Wolken, der Bäume ausgeschnitten, und ich war überrascht, wie ähnlich einander diese Umrisse sind, wenn man sie einfach als Silhouetten betrachtet, und wie wenig fähig, bestimmte Eindrücke hervorzubringen. Vom Bodenrelief befreit, haben sie ungemein wenig Individuelles, sind nur ein Wallen und Wogen. Kann man Pinien an einem Berghang besser schildern, als indem man sagt: wie dunkle Wolken ziehen sie an ihm hin?

Und bei den Wellen des Hügellandes frage ich mich, ob nicht der Grund meines Wohlgefallens die Variation des einfachen Themas in Verbindung mit der Fülle der Gegenstände sei? Auch empfinde ich immer im Anblick mäßiger Berge, die um den Horizont stehen, im Vergleich mit der Ebene, etwas **Befreundetes**, sie scheinen mir verwandt mit den Bäumen, die gegen die Luft abschneiden und mit

allem, was emporstrebt, und darin liegt der Grund meiner Sympathie mit ihnen. Ich gehöre eben selbst dazu! Ähnliche Empfindungen scheint Taine aussprechen zu wollen, wenn er von den Apenninen, von der Campagna gesehen, sagt: Sie sind weder zu nahe, noch zu hoch, sie erdrücken nicht wie die Pyrenäen, und sind nicht traurig wie die Sevennen. Ihre Linien haben etwas vollkommen Mildes und zugleich Edles.[28]) Wohl aber finde ich den flachen Bogen eines Flußlaufes nicht nur schön an sich, sondern empfinde außerdem Verwandtschaft zwischen dieser sanft geschwungenen Linie und sanften Bewegungen des Gemütes. Was wir in uns selbst als Leben empfinden, wendet sich eben allem zu, was Leben hat. Ein tiefes Mitfühlen mit allem Leben der Erde blüht aus diesem unbewußten Verwandtschaftsgefühl auf.

Stärker noch wird diese Empfindung bei manchen Werken des Menschen. Gehört nicht eine Bogenbrücke, wie sie sich von dem Ufer aufhebt, vom Wasserspiegel sich wölbend wegstrebt und sich wieder zu ihm hinabsenkt, zum anmutig Sprechendsten, was in einer Landschaft stehen kann? Wir bewundern immer auch zugleich ihre Leichtigkeit, in der, beim Vergleich mit dem lastenden Material, etwas Befreiendes liegt. Nicht umsonst haben die Japaner sie so oft gezeichnet. Das Getreidefeld, schön an sich, ist mit den Erinnerungen an Pflügen, Säen und Ernten, an die Hoffnungen und Befürchtungen verbunden, die die Gewinnung des täglichen Brotes um-

geben. Ein Schein von der Heiligkeit des Brotes fällt auf seine Ähren. Sein Blühen und sein Reifen versinnlichen uns die Jugend und das Alter. Die Poesie des Getreidefeldes ist daher voll innig mitlebendem und mitleidendem Naturgefühl. Die natürliche Schönheit des Getreidefeldes kommt auch reichbewachsenen Steppen zu, wo die Weite der Flächen sie fast ins Erhabene steigert. Daher finden wir die Poesie der Getreidefelder vor allem bei den Steppensängern. Mickiewicz hat ihr wohl am frühesten starken Ausdruck verliehen, besonders dem regungslosen Stehen, „aufblickend mit gesträubten Halmen zum Himmelszelt" eines Getreidefeldes in der Mittagshitze oder in der Stille, die einem Sturm vorhergeht. Adalbert Stifter hat dieser Poesie oft gedacht. Wie das junge Getreide im Morgentau steht und schimmert, das blühende duftet und das hochgewachsene sich dir wogend ans Herz legt, hat er auf deutsch zuerst gesagt. Das Gelb eines Getreidefeldes ist freilich fahl im Vergleich mit anderen Farben, aber es ist altes Gold darin; es ist eine edle Farbe der Reife und damit eine verheißungsvolle zugleich.

Oben wurde auf die Verwandtschaft des Tales und des Weges im Bilde hingewiesen, die uns in dasselbe gleichsam hineinziehen; vgl. S. 94 u. f. Diese Wirkung des Tales und des Weges sind aber nur besondere Fälle der Regel, daß die **Tiefe** einer Landschaft uns zu einem besonders regen Mitleben anregt. Das fühlen wir schon, wenn horizontale Flächen, seien es Flächen des Meeres, des Sees,

der Wüste, der Steppe, die Seele fort- und hinausziehen, einem unbegrenzten Unbekannten zu. Der Weg, das Tal, der Fluß, sogar die Furche des Ackers, konzentrieren dieses Gefühl. Die Tiefe einer Naturszene ist immer eindrucksvoller als die Höhe. Man kann die Güte jedes Landschaftsbildes nach dem Eindruck von Tiefe bemessen, den es macht. Ein Bild, das Tiefe mit solcher Schärfe verbindet, daß wir alles deutlicher als gewöhnlich zu sehen glauben, und über welchem außerdem noch Stimmung liegt, ist sicher, uns zu gefallen, uns zu fesseln. Man denke sich einen Buchenhain als Fläche, was ist er, als ein Wechsel grauer und lichter Vertikalstreifen? Alles Geheimnis hört auf. Das Feierliche, das in der Tiefe der Baumsäulenhalle liegt, verwandelt sich in das Gewöhnliche, Flache.

Auch bei Bildnissen erhöht das Herauslösen und Herauslesen einer Gestalt aus dem Helldunkel den Genuß; denn wir wirken dabei mit. Es ist selbstverständlich, daß wir die Tiefe, die das Wesen und daher das überzeugendste Zeugnis der Körperlichkeit des Bildes ist, vom Landschaftsmaler in erster Reihe verlangen, für den sie auch die erste und größte Schwierigkeit bildet. Aber auch der Naturschilderer muß auf sie bedacht sein. In der Regel macht dieser sie rasch mit dem Hintergrund ab, das genügt aber nicht; denn wir wollen auch von dem wissen, was dazwischen ist, und wollen wenigstens ahnen, wie weit dieser Hintergrund entfernt ist.

Was Einfühlen in die Natur heißt, kann uns die Poesie am besten lehren. Nikolaus Lenaus Dichten ist ganz Leben und Leiden mit der Natur. Seine tiefe Natursympathie war ein Mitleiden in dem Sinne: wir fühlen, sie leidet dasselbe wie wir. Als er einmal geschrieben hatte, nach dem Reize, den die Natur für ihn habe, sei ihm die Betrachtung des Menschenlebens vom größten Werte, verbesserte er sofort sich selbst: Das Menschenleben ist ohnehin nur das Bild der Natur, wie es sich malt in den bewegten Wellen unserer Triebe. Es war die ganze Natur, die in seiner tiefbewegten Seele lag, und so hat er kaum eine Strophe gesungen, in die nicht der Himmel hereinschaute, die nicht der Sturm aufwühlte, der Quell durchrieselte oder die nicht wie eine Waldblume im ernsten Schatten uralter Eichen blühte. Ihm war es nicht not, in die Natur zu greifen und Motive zu holen. Aber eben darum ist er kein Beobachter; dies lebhafte Einfühlen läßt keine Sammlung zu. Statt die Formen und Farben der Dinge und die besondere Luft, die darüber liegt, ihre Fernen, ihre Wolken, schildert er uns die Empfindungen, die diese Dinge in ihm erregen. Auch Stifter ist eine einfühlende Dichterseele, aber er gibt uns sein Gefühl und das Bild. Der Sohn des Böhmerwaldes hat gerade für das Waldgefühl die schönen Worte gefunden: „Spannt der heilige Ernst des Waldes Gemüter, die seiner ungewohnt sind, anfangs wie zu Schauern an, so wird er doch immer traulicher und ist endlich eine Lieblichkeit wie draußen, nur eine feierlichere." Wie die Pracht und Feier des Waldes, „des blauen Bandes, das so stumm dahingeht", sich ans Herz legt, hat er mit besonderer Liebe dargestellt. Stifters Betrachtungsweise ist ohne Zweifel die vielseitigere und fruchtbarere, weil sie nicht mit der Aussprache ihrer Empfindungen überhaupt abschließt, vielmehr aus dieser

liebevollen Vertiefung in das Wesen der Sache immer neue Ansichten gewinnt. Lenau steht unserer Naturschilderung ebenso fern wie Stifter ihr nahesteht. Jener kann sie nur anregen, dieser nährt sie kräftig.

Von der Auffassung, als könne man aus dem Schönen die Gründe seiner Wirkung auf unser Gemüt ohne weiteres aussondern, geht Schopenhauer aus, wenn er das Schöne und das Interessante einander gegenüberstellt: das Schöne als Wiedergabe der Idee, die nur an unser Erkennen sich richtet, wobei der Wille ganz aus dem Spiel bleibt, und das Interessante als ein an unseren Anteil sich wendendes, also auf unseren Willen wirkendes. Sonderbarerweise spricht er der bildenden Kunst das Interessante ab, nur die Dichtkunst soll unser Interesse erwecken durch das größte Maß von Wahrheit, wodurch ihre Werke der Wirklichkeit nahekommen: Sie täuschen uns für den Augenblick und nehmen uns dadurch gefangen. Da nun Wahrheit zur Kunstvollendung gehöre, sei das Interessante in der Dichtkunst nicht vom reinen Schönen zu trennen. Von dem Naturgefühl ist hier nicht die Rede. Wer möchte aber gerade in der Landschaft die reine Schönheit der Ideen der Natur streng trennen von dem, was uns zu Herzen spricht, unsere Erinnerungen wehmütig oder wohltuend berührt? Wenn man schon in der Dichtkunst das Interessante nicht aus dem Schönen mehr herauszulösen vermag, weil beide sich in der Wirkung vereinigen, so ist in der „Stimmung" der Landschaft vollends keine Mög-

lichkeit der Trennung beider Empfindungen mehr möglich. Was ist denn die Stimmung in einem Corotschen oder Wilroiderschen Waldinneren anders als die Wiederbelebung einer Erinnerung, die vielleicht tief in unserer Seele geschlafen hatte? Es wird ja in der Regel keine bestimmte Erinerung sein. Aber diesen kleinen Wasserspiegel mit dem Reflex eines Stückchens Abendhimmel unter den dunkeln Baumkronen zeigt mir dieses Bild nicht zum erstenmal; indem ich das Bild betrachte, erfaßt mich eine Stimmung, es gleitet über meine Seele wie ein Schatten einer alten Erfahrung. Ich könnte sie freilich nicht genau mehr bezeichnen; manchmal gelingt es aber doch. Als Knabe botanisierte ich in einem feuchten Walde am alten Rhein bei Knielingen. Plötzlich stand ich an einem Tümpel, der voll Seerosen war, zwischen deren schönen glänzenden Blättern sich die seltsamen Säulchen der Hippuris dicht heraufdrängten; und dazu noch lagen auf dem kleinen Bach, durch den das Seelein abfloß, die merkwürdigen Schwimmblätter der Trapa natans. Schöne Dinge, für den Knaben, Schätze, die ihn erbeben machten! Nie kann ich seitdem auf einem Landschaftsbild einen Tümpel mit Seerosen erblicken, ohne daß die Empfindung des Schatzfindens wieder lebendig wird, wie in jener Stunde. Und wem, der Erfahrungen von einsamem Streifen durch Wald und Feld hat, erweckt nicht Novalis' Schilderung der blauen Blume die Erinnerung an den Eindruck, den eine noch nicht gesehene Lilie oder Orchidee machte, die er auf einer stillen

Waldwiese zum erstenmal stehen sah? Wen ein Edelstein oder ein Goldkorn aus dem Schutt anstrahlt, der kann nicht beglückter sein als der Pflanzenfreund, der zum erstenmal die größte unserer Orchideen, den geheimnisvoll braungold-dunklen Frauenschuh, Cypripedium, in solcher Umgebung erblickt. Er ist beschenkt, bereichert. Jedes der Natur vertraute Gemüt ist voll solcher persönlicher Erinnerungen. Vielleicht liegt es daran, daß er zufällig sehr wenig davon hatte, wenn Schopenhauer dieses „Interessante" so einseitig in der Dichtkunst suchte. Denn Schopenhauer war ein Stubenhocker, seine Naturbefreundung war so schwach wie seine eigene Naturerfahrung, und was er vom Naturgenuß sagt, ist so trocken wie Blumenblätter, die lange zwischen den Seiten eines alten Buches gelegen haben. Goethe hatte ein ganz anderes Verständnis für die Natur. Der vergleicht den Nachhall großer Gegenstände der Natur in dem, der das Glück gehabt hat, sie zu sehen, mit dem Eindrucke, den die Menschen von großen ungewöhnlichen Handlungen mit sich nehmen, deren Zeuge sie einmal gewesen sind; beide vermögen dem ganzen Wesen eines Menschen „einen durchziehenden guten Geschmack zu geben".

Ein dauerndes Zusammenleben mit bestimmten Naturgegenständen bringt den höchsten Grad des Einfühlens, den wir Einleben nennen. Da umschlingen Erinnerungen die Natur so dicht, und es leben in den Seelen der Menschen so feste Eindrücke, daß ein Hinüber und Herüber von Wachsen und

Entwickeln zwischen der Natur und den Seelen eintritt, und diese Natur ein Teil unserer eigenen Existenz wird. „Indem nun die Pflanzen immer mehr Wurzel schlugen und Zweige trieben, fühlte sich auch Ottilie immer mehr an diese Räume gefesselt.“ (Wahlverwandtschaften.) Die Worte „Meine Heimat“ und „Heimatsgefühl“ bezeichnen dieses Verhältnis. Bei kleineren Völkern wird dies Gefühl geschichtlich und schafft große Wirkungen. Man denke sich die Juden auf ihrem syrischen Fleck Erde, wo so mancher Hügel, Fels oder Baum von der Geschichte der Vorfahren erzählte. Das Land, wo dieses Volk an manchen Zeichen der äußeren Natur das Walten seines Gottes erkannt hatte, war nicht bloß vermenschlicht bis auf den letzten Stein, sondern vergöttlicht. Denken wir an Holland, wo der Boden selbst eine Geschichte hat, die mit der seines Volkes an Bewegtheit wetteifert, und beide aufs engste verschlungen und miteinander endlich noch künstlerisch verklärt sind.

Es sind wesentlich diese Beziehungen, die den landschaftlichen Geschmack in verschiedenen Zeiten so verschieden gestaltet haben; denn jede Zeit legte ihre Empfindungen in die Natur. Wer möchte heute Graburnen in jeder Ecke eines Parkes, wer von künstlichen Ruinen die Berggipfel gekrönt sehen? Welchen Landschafter drängte es heute, seltene Prachtexemplare von Platanen oder Steineichen in heroische Landschaften zu stellen? Auch die Begeisterung für wirkliche Ruinen ist mit der ganzen romantischen Stimmung zusammengeschwunden. Dahin gehört auch

der idyllische Charakter des Naturgefühls der Alten und der Schäferdichter der Renaissance. Eines Tages, wenn man z. B. mühelose Fernblicke von Luftschiffen aus genießt, wird man vielleicht dazu auch die jetzt noch so einseitige Vorliebe für das Hochgebirge rechnen, die die Landschaftsmalerei schon aufgegeben hat.

Bleiben werden natürlich immer jene Verbindungen, welche die großen und notwendigen Züge alles Lebens und alles Geschehens miteinander in Verbindung setzen. So wie der Vergleich des Blutkreislaufsystems des Menschen mit einem vielverzweigten Baume in der Übereinstimmung des organischen Wachstumes beider liegt, so liegt der Gedanke an unser eigenes Altern und Sterben angesichts der fallenden Blätter in jedem Herbst uns so nahe, wie er einst dem Homer lag. Er kann nicht veralten und wird künftigen Geschlechtern stets ebenso nahe liegen wie den heutigen.

Die Auffassung der Natur nach den Formen des menschlichen Lebens und den Anschauungen der Menschen ist überhaupt nicht einem oder dem anderen Volke eigen, sondern gehört auf einer tieferen Stufe der Entwicklung allen Völkern. Seit Herder diese „subjektive Naturauffassung" als die Art der hebräischen Dichtung gekennzeichnet hat, ist sie in der Poesie und Mythologie aller Völker erkannt worden, die noch nicht bis zur weltlichen Poesie und Wissenschaft durchgedrungen sind. Bei Habakuk sind die Wellen die Hände des Meeres, bei Hiob ist die Welt ein Haus mit Grundstein und die Wolken sind die Windeln des Meeres; aber die ganze Erde als Mutter, den Himmel als Vater der Schöpfung sich vorzustellen, ist den

Polynesiern ebenso geläufig wie den Altamerikanern, und die Schöpfung des Menschen aus einem Erdenkloß ist ein Sproß dieses Mythus, wie das Maoribild der Sonne, die der säugenden Mutter Erde am Busen liegt. „Mutter Erde" war den Peruanern ebenso geläufig, wie unserer eigenen Sprache, aber sie war allerdings zugleich auch „die Frau, die alle Dinge begräbt."[29])

Der geschichtliche Hauch, der überall dort die Natur umwittert, wo der Mensch gewesen ist und gewirkt hat, oder den wir wenigstens zu fühlen glauben, schwankt natürlich mit der Auffassung, die wir von der Geschichte uns bilden. Wir können nicht mit dem Araber empfinden, der in den Wüstenklippen ein Medîna el kafirîn, eine Stadt der Ungläubigen, sieht; der Geisterhauch und der geistige Hauch, der für ihn darüber schwebt, bewegt uns nicht. Wir können aber mit ihm die erhabenen Gefühle teilen, die seine heiligen Stätten ihm einflößen, wenn wir sie auch nicht so stark empfinden wie in Jerusalem. Und so mit jedem Volke. Das Malerische hat jederzeit etwas Geschichtliches. Es ist aus der Regelmäßigkeit und Frische heraus unregelmäßig und alt geworden, und darin liegt eben sein Malerisches. Es hatte was erlebt. Es ist aber ganz verkehrt, das Malerische nur im Zerfall zu suchen, so wie z. B. Lotze sagt: Malerisch ist nicht der symmetrische Kristall, die regelmäßig gewachsene Pflanze[30]). Eine Kristalldruse sollte nicht malerisch sein, in der ein so reiches und kräftiges Werden sich äußert? Warum soll überhaupt nur das Vergehen und nicht auch das

Werden Malerisches bewirken, wo doch Werden und Vergehen wie Licht und Schatten zusammengehen? Das „Wechselverständnis", wie Lotze den Zug von Gemeinsamkeit in den Produkten einer Handlung, eines Ereignisses bezeichnet, kann auch in den gemeinsamen Entstehungsbedingungen gegeben sein.

Der Gegensatz der unorganischen Natur zum Menschen ist zu allen Zeiten empfunden worden. Ihn konnte auch nicht die mythologische Vorstellung überbrücken, daß beide, Starres und Belebtes, aus der Hand desselben Schöpfers hervorgegangen seien; und selbst, wo der Mensch sich als Sohn der Erde dachte, blieb, wie das Meer, die Wolke, ihm fremd. Es ist nur die Steigerung eines Urempfindens, wenn nun für neuere Dichter besonders der Gegensatz des über unsere Leiden und Freuden gleichgültig fortwogenden und wegstürmenden Meeres zum Fühlen und Handeln der Menschen eine unerschöpfliche Quelle von Kontrasten zum Denken und Fühlen der Menschen geworden ist: Die Gezeiten kommen und gehen, die Wellen brechen sich immer in denselben Formen an den gleichen Klippen und vor dieser Bewegung schwindet das menschliche Leben zusammen. Etwas zu häufig angewendet, wie bei Pierre Loti, droht indessen dieser Gegensatz sich zu verbrauchen, sowie die grundverwandte sentimentale Naturauffassung Rousseaus und seiner Nachfolger.

In der sentimentalen Naturauffassung ist es nicht das Weinerliche an sich, die getrübte Seelenstimmung, was uns abstößt, als vielmehr der Mangel an Stärke und

Größe. Gerade der Natur gegenüber, die groß und stark ist, wollen wir nicht den Egoismus einer schwachen Seele sich ansaugen, sich breitmachen sehen. Wir sympathisieren auch schwerlich mit einem Reisenden, der sich nichts anderes zum Ziel setzt, als die „schönen Gegenden, die er sich nach den Beschreibungen nicht entzückend genug vorstellen konnte, zu betrachten, sein Herz bei ihrem Anblick zu erwärmen und dadurch seiner Einbildungskraft Stoff zu einer Menge von Bildern zu verschaffen, mit denen er sich einst in den Stunden der Erinnerung in angenehme Träume einwiegen wollte."[81])

Die wissenschaftlichen Assoziationen.

Bei dem Naturfreund, der wissenschaftlich die Natur anzusehen gelernt hat, sind die wissenschaftlichen Assoziationen die wichtigsten von allen. Nächst dem Glauben sind sie überhaupt die größte und wirkungsvollste Assoziation des Naturgefühls. Sie lassen uns geradezu keinen Gegenstand der Natur erblicken, ohne die Gesetze seiner Erscheinung oder sein Werden und Vergehen oder seine natürlichen Verwandtschaften uns in die Erinnerung zu rufen. Der Naturgenuß wird vergleichend, er vervielfältigt seine Objekte, vertieft sich aber zugleich. Selbst Erinnerungen an die Geschichte der Wissenschaft spielen herein: Die Frösche des Galvani, die Zwischenkieferstudien oder die Urpflanze Goethes verklären Gegenstände, die uns sonst ganz gleichgültig wären. Sie machen, wie die Liebe, selbst die häßlichsten Gegenstände interessant.

Als ich zuerst die brennend roten und gelben Farben eines nordamerikanischen Herbstwaldes sah, fand ich sie grell, aber da sie als eine große Naturerscheinung zur selben Zeit alle Wälder vom Oberen See bis zum Golfe in dieselben Farben tauchten, fesselten sie mich so, daß bald alle farbenästhetischen Bedenken schwiegen und ich freute mich ihrer wie eines Sonnenunterganges, bei dem man auch vergißt zu fragen, ob nicht etwas zu viel Rot darin sei. Eine andere, spätere Herbstfärbung ist das schmutzige Schwarz, das unter dem Einflusse der herbstlichen Nässe die gefallenen Blätter annehmen; es ist gewiß nicht so schön wie das gesunde Braun oder Gelb früherer Wochen; aber kann man es nicht als die Vorbereitung zu der befruchtenden Erde ansehen, die daraus im nächsten Frühling Nahrung geben, Blätter, Blüten treiben soll?

In der Verbindung des scheinbar Zufälligen mit dem Gesetzlichen liegt eine tiefere Schönheit, zu deren Erkenntnis uns ebenfalls nur die Wissenschaft führt. Ich wandere im Vorfrühling durch eine flache Landschaft, da liegen die Reste der Schneedecke in Streifen und Flecken am Bachrand hin, äußerst verschieden an Größe und Gestalt: Wasser zum Wasser gesellt. Der weißliche Himmel ist voll Feuchtigkeit, das Wasser fließt wie träumend unter ihm, hat nichts zu reflektieren, die Erde aber ist bereit, alle diese Feuchtigkeit in sich aufzunehmen und ihre organische Triebkraft damit zu befruchten: Da fehlt nur noch der Ozean, um die Hydrosphäre in ihrer ganzen Vielgestaltigkeit und Bedeutung vor Augen zu führen. Bei der Betrachtung eines Bergkristalls ist es die Schärfe seiner Kanten, der Glanz

seiner Flächen, die Durchsichtigkeit seiner Masse, die Regelmäßigkeit seines ganzen Aufbaus, die mich erfreuen. Steigert es nun mein Wohlgefallen am Kristall, wenn ich ihn als Erzeugnis allgemein und gesetzmäßig im Raume wirkender Kräfte auffasse? Die erste Wirkung solcher Betrachtung ist wohl, daß ich den Bergkristall nicht mehr für sich allein betrachte, sondern im Vergleich mit vielen anderen Kristallen, und daß ich in ihm gleichsam einen Vertreter der Kristalle überhaupt sehe, wodurch eine Fülle von Variationen über das Thema Kristall auftaucht, meine Anschauung bereichernd und mannigfaltiger gestaltend. Ich bin nun in der Lage eines Mannes, dem sein heimisches Gebirge an sich gut genug gefiel, dem aber, seitdem er viele andere durchwandert hat, die Erinnerung an diese alle den gewohnten Anblick noch bereichert, verklärt. Aber außerdem hat mich das Eindringen in das Wesen der Kristallisation Eigenschaften der Kristalle kennen gelehrt, die n cht sinnenfällig sind, die ich mir aber zu dem einfachen Bilde des Bergkristalls hinzudenke; auch sie bereichern meinen früheren Eindruck. Im späteren 18. Jahrhundert kann man in den Naturschilderungen recht gut einen Einfluß der jungen Wissenschaft der Mineralogie bemerken, die den Blick der Naturfreunde für die Farben und Formen alles Gesteinshaften schärfte.

Man kann ein G e b i r g e schön und erhaben finden, ohne zu wissen, wie es geworden ist, ja, ohne nur daran zu denken. Viele Geschlechter von

Menschen haben vor uns die Schönheit und Erhabenheit der Gebirge empfunden, die sie einfach als Werke des Schöpfers hinnahmen. Bei der Betrachtung des Gebirges sofort an die Kraft zu denken, die es emporgehoben hat, oder an die Kraft, die zu seiner Besteigung erfordert wird, wie Fechner verlangt, ist Sache weniger und ist jedenfalls nicht die nächstliegende Assoziation. Es ist aber etwas anderes, wenn mich das wissenschaftliche Forschen über die Natur des Gebirges vor falschen Anschauungen bewahrt, die vielleicht meine Vorstellung von dem fälschen würden, was an dem Gebirge schön und erhaben ist. Die Naturschilderungen der Reisenden sind voll von Beispielen dafür, daß man eine Sache erst recht sieht, wenn man sich über ihre Natur klar ist. Die bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts üblichen Erklärungen der Felsenmeere des Odenwaldes, Fichtelgebirges und anderer Granitgebirge durch gewaltige Erdumwälzungen, denen Goethe selbst entgegengetreten ist, waren für die Naturschilderung direkt schädlich, denn sie brachten ganz unfaßbare fremde Dinge herbei, wie „Urlager“, aus denen der Granit herausgeschleudert worden sei, große Fluten, Erdzerreißungen u. dgl., die den Sinn von der einfachen Wirklichkeit ablenkten, die Anschauung trübten.

Otto v. Kotzebues Schilderung der Gestade von Kamschatka ist z. B. durch die falsche Anschauung von Gebirgsbildung vollkommen mißlungen. Diese Anschauung hat ihn verhindert, recht zu sehen. Er

nennt sie eine Anhäufung dicht zusammengedrängter kegelförmiger, zum Teil sehr hoher, zum Teil niedrigerer Granitberge, deren eckige und zackige Gestalt auf den ungeheueren Kampf der Elemente deutet, unter welchem die Erde sie aus ihrem Schoße hervorgestoßen hat.[32]) Kamschatka ist aber eine vulkanische Halbinsel voll regelmäßiger Kegelberge. Eschwege schließt aus der Gleichhöhe der Gipfel der Serra di Itacolumi auf „eine gewisse Harmonie" bei ihrer Bildung, statt an ihr Herausgeschnittensein aus einem gleich hohen Block zu denken, und seine künstliche Erklärung trübt uns das Bild. Wenn Rüppell von dem Dembrasee, statt ihn von seinen vulkanischen Rändern in Form eines ellipsoidischen Gebirgskammes umziehen zu lassen, einfach gesagt hätte, er ist ein Einbruchsbecken dieser vulkanischen Landschaft Abessiniens, so wäre die Schilderung einfacher und verständlicher geworden.

Immer wird eine einfache, ungesuchte Erklärung der Entstehung einer Landschaft der Schilderung dieser Landschaft am besten dienen. Ich möchte sagen, daß gerade in der harmonischen Einfügung einer Erklärung in die Tatsachen der Natur auch ein Prüfstein ihrer gesunden Einfachheit liegt. Je weniger Fremdes und Gewaltsames eine Erklärung heranzieht, je näher sie bei der Wirklichkeit bleibt, desto besser harmoniert sie mit der Schilderung. Es zeigt sich dann, daß zwar der Genuß des Schönen nicht bedingt ist durch die verstandesmäßige Einsicht in seine Gründe, daß aber diese wohl imstande ist, ihn zu reinigen und in günstigem Sinne zu lenken.

Die Schönheit der Pflanzen und Tiere und so vieles, was uns am Menschen gefällt, liegen in dem Aufbau der Organismen aus zahlreichen oder vielmehr unzähligen Elementarkörpern, den Zellen. Was hat diese allgemach weit bekannt gewordene Tatsache mit der Naturschilderung zu tun? Auch die Zusammensetzung der einzelnen Zelle hat ihre ästhetische Bedeutung; auf sie möchte ich aber hier nicht eingehen; denn vom inneren Bau der Zellen wissen wir wenig. Dagegen führen vor allem zwei große Ursachen der Schönheit der pflanzlichen Gebilde auf den Zellenbau zurück: das Zierliche und Feine, das Leichte und Schwanke in den Blättern und Blüten und dann die Farbenabschattierungen, die von der Verteilung färbender Stoffe, meist in Körnchenform, von einer Mutterzelle aus oder längs einer Zellenreihe herrühren. Die Zellenlehre hilft mir also zu verstehen, warum gewisse Dinge so schön sind, wie ich sie sehe, und sie gibt mir den Schlüssel zum Verständnis des Unterschiedes der organischen Schönheit von der unorganischen.

Die großen Zusammenfassungen haben ihren geistigen Wert für sich. Unabhängig von dem Nutzen, den sie unserer Einsicht gewähren, ist die Erhebung, die unser Geist auf dem Gipfel einer hologäischen Betrachtung erfährt. Es ist etwas von einer Fernsicht darin, bei der es uns weit ums Herz wird. Was wir sehen, ist nicht eine Summe von Einzelheiten, und was wir empfinden, ist nicht um so viel stärker, als die Summe größer ist als das

einzelne, sondern der Wert jedes einzelnen ist durch den Zusammenhang gewachsen.

Ganz ins Geistige, ins Abstrakte wird das Naturgefühl gehoben, wo es sich auf Begriffe richtet, die nur gedacht, nicht gesehen, gehört oder gefühlt werden können; dieselben behalten immer etwas Fernes, Kaltes. Wenn Kant aus der unermeßlichen Größe des Weltgebäudes von allen Seiten unendliche Mannigfaltigkeit und Schönheit hervorleuchten sieht, die ihn in ein stilles Staunen versetzt[33]), so liegt uns diese ästhetische Bewunderung kaum näher als die wissenschaftliche, daß „so viel Pracht, so viel Größe aus einer einzigen allgemeinen Regel abfließet." Beide sind uns Reflexionen, die wir erst anstellen können, wenn wir einen sehr hohen Punkt erreicht haben. Wenn aber P. Loti in den „Islandfischern" sagt: Der Himmel war von jener nordischen Klarheit, die Gedanken an erkaltete Planeten wachruft, die keine Atmosphäre mehr haben, so kommt uns dieser Ausflug in den Weltraum mindestens recht weit hergeholt, wenn nicht affektiert vor. Auch ein Gipfelpunkt wissenschaftlicher Assoziation, aber ein erreichbarerer, ist es, wenn Martius „im Hochgenuß unaussprechlicher Gefühle" am Äquator weilt, „am Erdgleicher, dem Orte des Gleichgewichts, der schönsten Harmonie aller Weltkräfte".[34])

Anmerkungen zu Abschnitt 3, 4 und 5.

Das Naturschöne.

1) Briefwechsel mit Goethe II. S. 185.
2) Geographical Journal (London) 1896. VII. S.149.
3) Reisen in das Innere v. Südafrika. D. Ü. II. S. 288.
4) Vorschule der Ästhetik. I. S. 178.
5) Moritz Wagner, Reisen in Nordamerika. II. Kap. 1.
6) Northern Travel 1854. S. 348.
7) Werke III. S. 259.
8) W. Junker, Reisen in Afrika I. S. 84.
9) Vgl. Goethes Aufsatz: Ruysdael als Dichter (Werke, Ausg. letzte Hand, Bd. 39) und dazu die Bemerkungen von E. Michel in Les Artistes célèbres: Van Ruysdael, S. 45, 56, welche nachweisen wollen, daß gerade die vielbewunderten „geistreichen" Landschaftsbilder Ruysdaels nicht die künstlerisch bedeutendsten unter seinen Werken sind. Man muß anerkennen, daß Ruysdael die eigene Poesie der Natur in jenen staffagelosen Landschaften am tiefsten erfaßt und ausgesprochen hat, die gewissermaßen in sich versunken dastehen, jedenfalls gar nicht laut sprechen zu wollen scheinen.
10) Ansichten der Natur II. S. 14.

Das Erhabene.

11) Über das Erhabene. Werke XVIII. (1826.) S. 379. Dazu: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen von M. Immanuel Kant. Riga 1771.

12) Tagebuch auf der Reise nach Italien. Weker (Ausg. Sauer) XIX. S. 198.

13) Zittel, Briefe aus d. Libyschen Wüste. 1876. S. 90.

14) Friedrich Hornemann, Tagebuch seiner Reise von Kairo nach Mursuk 1802. S. 52.

15) Das Ausland 1875. S. 1086.

16) Sven von Hedin, Im Herzen von Asien I. S. 450.

17) Sven von Hedin, Im Herzen von Asien I. S. 105, II. S. 78.

18) Adalbert Stifter, Der Nachsommer, I. S. 141.

19) Zittel, Briefe aus der Libyschen Wüste, 1875. S. 10.

20) Reise durch Chile, Peru ꝛc. (1835.) I. S. 244.

21) Vgl. das an feinen Beobachtungen und Gedanken reiche Buch: Der Höhenkultus asiatischer und europäischer Völker, von Frhrn. von Andrian. Wien 1891.

22) Reise durch Rumelien, 1839. I. S. 24.

23) Prinz von Wied, Reise durch Nordamerika 1838. S. 90.

24) Prinz von Wied, a. a. O. S. 89.

25) Von Tschudi, Peru. Reiseskizzen II. S. 148.

Einfühlen.

26) Nachtigal, Sahara und Sudan I. 1879. Zweites Buch V. Kap.

27) Volkelt, Die Bedeutung der niederen Empfindungen für die ästhetische Einfühlung. „Zeitschr. f. Psychologie XXXII“. S. 1–37.

28) Voyage en Italie II. Rome.

29) Eine reiche Sammlung von hierhergehörigen Vorstellungen bringt Benno Mahlings Schrift: Die Ansichten der Ozeanier und Indianer über die Erde. (Dissertation.) Leipzig 1902.

30) Geschichte der Ästhetik 1868, S. 578.

31) Schmidt, Reise durch einige schwedische Provinzen. Berlin 1802. S. 4.

32) Neue Reise um die Welt. 1830. II. S. 4.

33) Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels. Herausg. von Kehrbach. 1884. S. 100.

34) Reise in Brasilien. III. S. 882.

Zur Kunst der Naturschilderung.

6. Das Beobachten.

Sehen, Beobachten, Schauen. Das Erwandern. – Wissenschaftliche und künstlerische Beobachtung. – Trennen und Verbinden. – Die Vereinigung wissenschaftlicher und künstlerischer Beobachtung. Beobachten heißt Suchen. Entdeckungen im Bereich des Naturschönen. – Das Schauen. Das Sichhineinsehen. – Das Tage- und Skizzenbuch.

Sehen und Beobachten.

Wie Beobachtung der Wissenschaft und der Kunst als Forderung und Voraussetzung gemeinsam sein müssen, haben wir in dem einleitenden Abschnitte (S. 34 f.) gezeigt. Wie? und Was? aber der Naturschilderer zu beobachten und wieweit er in die Dinge einzudringen habe, um sie recht schildern zu können, wollen wir jetzt betrachten.

Bei jeder Naturschilderung, die wir hören oder lesen, fragen wir immer zuerst: Ist sie gesehen? Und dann: Ist sie beobachtet? Eine bloß gesehene Szene kann richtig im allgemeinen, besonders im Umriß, sein, sie hebt sich aber nicht genug aus verwandten Szenen heraus, behält etwas Mattes, Schematisches, weil eben gerade die charakteristischen Merkmale fehlen, die nur wahrnimmt, wer beobachtet. Die flüch-

tige Beobachtung eines Reisenden, der ein Land rasch durchzieht, ist der Photographie zu vergleichen, die wahllos aufnimmt, wie auch Licht und Lage sei. Man sieht ja, daß es verschiedene Landschaften sind, die da aus der Camera herauswandern, aber sie sehen doch so recht zufällig, wie gefunden, aus und haben eben deshalb oft eine merkwürdige Ähnlichkeit miteinander. Gelegentlich kommt einmal ein echtes Bild dazwischen, scharf, aber auch einseitig wie eine Momentphotographie, so, wie wenn etwa Sven Hedin seine Karawane im stürmischen Wetter des tibetanischen Hochlandes schildert: wie schief sie aussieht, alle Pferdeschwänze, alle Gewänder stehen wie Flaggen ab! Wer sich dagegen in die Natur eines Landes vertieft, schildert wie ein Künstler, dessen Studienmappe und dessen Phantasie gefüllt sind mit den farbigen Eindrücken dieses Landes. Unter den bildlichen Darstellungen entsprechen Photographien dem Sehen, Skizzen und Karten dem Beobachten, künstlerische Bilder dem Schauen.

Flüchtig gesehen sind alle jene Schilderungen, wo es überhaupt nur Berge, höchstens ein „Chaos von Bergen", Täler, Ebenen, Wald und sonstige Allgemeinheiten gibt. Die größten Schilderer afrikanischer Landschaft vor Schweinfurth erschöpfen sich in Umrissen; das kommt von ihrer mangelnden Naturbeobachtung. Es ist genau wie in der schönen Literatur: die Verwendung poetischer Vergleiche aus einer Natur, die man ungenügend kennt, erzeugt Flachheit, Einförmigkeit, Selbstwiederholung.

So hat es Robert Burns nicht gemeint, wenn er sagte:

> The Muse, no Poet ever fand her
> Till by himself he learn'd to wander.

Burns' Naturschilderungen sind allerdings erwandert, nicht künstlich, und gerade deshalb nicht vordringlich, gleichsam in einem kurzen Ruhepunkte wie frisch gesehen, so rasch hingeworfen. Wie anders unsere Romantiker, die ungeduldig an den gewöhnlichen Naturerscheinungen vorübereilten, weil sie ihrem dunklen Sehnen nach Naturgeheimnissen keine Nahrung boten; sie wollten die geheimnisvolle Zeichenschrift der Wolken und Wälder, der Sterne und Blumen entziffern, ohne lesen gelernt zu haben, und daher sind ihre Naturschilderungen so oft ohne Gegenständlichkeit, zerfließend. Besonders auf die flüchtig, ohne Liebe, gesehenen Naturbilder Tiecks und Brentanos möchte man einen anderen Ausspruch von Burns anwenden, den er auf einen Dichter münzt, der Nachtigallen in Schottland, wo es keine gibt, von Bäumen singen läßt, was sie bekanntlich überhaupt nicht tun: Exotic rural imagery is always comparatively flat.

Aus bloß gesehenen Bildern gehen in die Sprache der Naturschilderung doch immer nur flüchtige, schattenhafte Ausdrücke über, die unfähig sind, im Geiste des Hörers ein neues Bild zu erzeugen. „Formenschönes Gebirge", „lieblicher Seespiegel", „windender Fluß" sind solche seelenlose Schatten von Natureindrücken. Wenn ich von einem Vulkan einfach als „Vulkanberg" spreche, lasse ich alle Möglichkeit offen, wie man sich ihn vorstellen mag, wenn ich aber (in einer Beschreibung des Sees von Nika-

ragua) sage: „die pyramidenförmige Insel Omotepe", so habe ich schlecht gesehen; denn ein Vulkankegel ist nie eine Pyramide und gerade Omotepe am wenigsten. Sogar einem Junghuhn passiert es und sogar in dem an prachtvollen Schilderungen reichen „Java", daß die „Rauchsäulen der Vulkane wie ein Federbusch die Bergspitzen krönen!" Wir sehen, im Effekt kommt es auf dasselbe hinaus, ob schlecht gesehen wird, oder ob gute Ansichten flüchtig aufgezeichnet werden, so daß sie Schärfe, Farbe und Wärme verlieren.

In den Schilderungen Nachtigals aus Tibesti, das der Reisende nur flüchtig sehen konnte und flüchtend verlassen mußte, sind wir gar nicht erstaunt, solche allgemeine Bezeichnungen zu lesen, wie „unregelmäßig geformter Berg, dem eine Spitze aufgesetzt ist", „ansehnliche Gebirgskette von mannigfach zerrissener Form", die von Nachtigals sonstiger Art zu sehen und zu schildern weit abstehen.

Das gewöhnliche, ungelernte Sehen hat immer etwas Einseitiges und Fragmentarisches. Man vergleiche das Sehen verschiedener Menschen. Der eine liest die Welt in Buchstaben, der andere in Worten; ein Mensch sieht nur Einzelheiten, ein anderer nur große Flächen und Umrisse; wer richtig sieht, sieht beides, wenn auch nacheinander; mit der Zeit verbindet er dann die großen allgemeinen und die kleinen Einzeleindrücke zu einem Bild und sieht in diesem die einen und die anderen genauer; er „lernt beobachten". Doch bleibt selbst bei großen Künstlern ein Rest dieser Verschiedenheit übrig: Hobbema analysierte jede Landschaft, Rembrandt

sah sie immer als Ganzes, Lenau erblickte alle Dinge durch ein trübes Medium, gibt daher nur ihre großen Linien und Töne, besonders die Schatten, richtig wieder, die Droste-Hülshoff hielt das Kleinste fest. Ein mehr nebensächlicher Fehler, aber ein weitverbreiteter, ist die geistige Farbenblindheit, die sich von der körperlichen dadurch unterscheidet, daß sie überhaupt keine Farben wahrnimmt oder die Farbenwahrnehmungen nicht festhält; ihr entgegen steht das farbige Sehen, das in einer Landschaft nur noch Farbflächen wahrnimmt, in denen die Formen gleichsam untertauchen.

Der einfache Betrachter ist geneigt, jedes Bild als ein einziges aufzufassen, das nur einmal so vorkommt. Vergleichendes Sehen wird erst die örtlichen Besonderheiten verwandter Bilder erkennen lassen. Auch der Künstler kann alles beobachtet zu haben glauben, was an einem Naturbild von Bedeutung ist, hat aber doch gerade die Einzelheit übersehen, die für den lokalen Charakter des Bildes entscheidend ist; dem Naturforscher fällt diese vielleicht zuerst ins Auge, er beachtet sie mehr, als mit der Harmonie des Bildes vereinbar ist; aber man wird auch nicht etwa seine Schilderung der Gave-Fälle bei Gavarnie mit der der Yosemite-Fälle im gleichnamigen Tale der Sierra Nevada von Kalifornien verwechseln.

Von jenen gibt Taine folgende Schilderung: „Das Wasser fällt langsam wie eine Wolke, die sich herabsenkt, oder ein sich entfaltender Musselinschleier; die Luft be-

schwichtigt seinen Fall; das Auge folgt mit Behagen den graziösen Windungen des schönen luftigen Schleiers. Er gleitet nur am Felsen hinab und schwebt mehr, als er fällt. Durch sein Gewebe scheint die Sonne mit dem sanftesten, lieblichsten Lichte. Er erreicht den Boden wie ein Strauß leichter, wogender Federn und springt als silberner Staub zurück." [1]) In das Yosemite-Tal stürzt von bedeutender Höhe ein Fall, welchen man den Brautschleierfall nennt; als ich ihn sah, meinte ich mit denselben Worten ihn schildern zu können, welche Taine dort vom Fall der Gave gebraucht, und die ich kurz vorher gelesen hatte. Um aber dem kalifornischen Bilde seinen Lokalton im Gegensatz zu dem aus den Pyrenäen zu wahren, brauchte man nur daran zu erinnern, daß der zurücksprühende Silberstaub ein dichtes Gebüsch weißblühender, süßduftender Azaleen mit seinem Tau befeuchtet, und daß Zuckerföhren von 60 m Höhe diesem Bache, wie er stürzt, von den Granitwänden des Tales herab nachblicken.

Solche Merkmale möchte ich das **Naturwappen** der Landschaften eines Gebietes nennen. So weit tragen sie es, als ihre Verwandtschaft reicht; über diese Grenzen hinaus gilt ein anderes. In diesem Sinne nennt Sven Hedin ziegelrote Sandsteinfelsen das Kennzeichen der tibetanischen Landschaft. In den nördlichen Kalkalpen ist das Wappen die Verbindung der Legföhre und der Alpenrose mit dem grauen Dolomit. Ich höre nicht die bayerischen Alpen nennen, ohne vor mir einen kantigen und rissigen, lichtgrauen Dolomitblock zu sehen, den schwarzgrüne Legföhrenzweige und das fröhliche bräunliche Karminrot der Alpenrosen umfassen und umblühen.

Das Wandern bedeutet für den Beobachter der Landschaft die fortgesetzte Anregung zum vergleichenden Sehen und Beobachten; denn indem Bild auf Bild folgt, wird eines mit dem anderen verglichen, und eines steigert die Beobachtungsgabe für das andere. Indem also das Wandern uns immer neue Naturszenen vor die Augen bringt, regt es unsere Wahrnehmungsfähigkeit und unsere Freude am Beobachten immer von neuem an. Was uns in der Heimat nicht mehr auffällt, tritt uns in neuen Umgebungen mit erhöhtem Reize entgegen. In der Geschichte der Landschaftsmalerei ist es ein ganz gewöhnlicher Vorgang, daß eine fremde Welt weit eher fesselte, weil ihre Farbenpracht das Auge des Malers anders packte als die altgewohnte Umgebung.[2]) Auf dem Umweg über die morgenländische und mittelländische Natur hat die Landschaftsmalerei ihre heimatlichen Gegenden erkannt, und in der Naturschilderung stehen die Darstellungen tropischer Landschaften bei Forster, Bernardin de S. Pierre, A. v. Humboldt im Anfang der Entwicklung zu bewußter Kunst und Wissenschaft, die dann auch den heimischen, bescheideneren zugute kam.

Künstlerische und wissenschaftliche Beobachtung.

Der Maler, der die Natur hauptsächlich auf ihr Licht und ihre Farben ansieht und besonders auf das Zueinanderstimmen derselben, sieht natürlich mehr als der Beobachter, der in der Pflanze die

Art, in dem Berg das Erosionsprodukt, in der Wolke das Wetteranzeichen erkennt. Der Maler sieht die Dinge naiver, sinnlicher, und, ohne beobachten zu wollen, nimmt er, wie im Vorbeigehen, viele wesentlichen Züge wahr. Insofern ist das Sehen des Malers für jeden anderen Beobachter lehrreich, und hauptsächlich darin liegt die Bedeutung der Landschaftsmalerei für die Naturschilderung.

Wenn wir in den Schriften von Flörke und Schick[3]) die Äußerungen Böcklins über sein Sehen der Dinge in der Natur lesen, haben wir den Eindruck von einem viel tieferen Eindringen, besonders in die Farben, und verstehen Flörkes Satz: „Bei jedem Erklärungsversuch der Böcklinschen Kunst muß man von seiner unbegrenzten Genußfähigkeit gegenüber der Natur ausgehen." Böcklin sagt einmal: „Ich ging in München quer durch den Hofgarten und sah eine Reihe winterlicher Baumstämme, moosig schwarz, darauf Efeu, dunkelgrün mit grünen Rippen, dazu ein einziges chromgelbes Blatt auf fast weißem Hintergrunde. Ich habe nie vergessen, wie ernst das war." Ein anderes Mal: „Er habe erst gestern bei einem Spaziergange erstaunen müssen, wie groß die Farbenmannigfaltigkeit von Backsteinen und gar erst von Felsstücken sei, ebenso von Stämmen: er sah einen, der auf einer Seite brandrot, auf der anderen grün von Moosen oder Schwämmen gewesen sei."

Im Gegensatz zum Künstler sieht der wissenschaftliche Beobachter in der Regel nur die körperlichen und hauptsächlich die undurchsichtigen Dinge, die Luft zwischen denselben aber vernachlässigt er. Hier können wir also von dem Landschafter lernen,

der Farbenflächen sieht, die das ganze Gesichtsfeld ausfüllen, ob durchsichtig oder undurchsichtig, farblos oder tief gefärbt. Für ihn sind zwar die Durchblicke zwischen den Baumstämmen auch nur Luft, aber immer sind es Flächen, und zwar sogar recht helle, heraustretende. Wie die Verästelung der Bäume sie gestaltet, ob sie offen oder durchflochten sind, das ist alles wesentlich: die einen gehören dem gotischen Stil an, andere erinnern an griechische Säulenhallen.

Der Blick des Naturforschers ist nie so unbefangen wie der des Künstlers, jener hat zuviel gelernt, weiß daher oft viel zu gut, was er sehen will oder muß, dadurch ist aber seine Sehfähigkeit getrübt. Der Botaniker sieht am Eichbaum ein gekerbtes Blatt so, wie es im Herbarium liegt, der künstlerische Beobachter eine Gruppe grüner Flecke, die undeutlich begrenzt sind. Treffend sagt Hugi[4]) gegenüber den Anzweiflern des Protococcus nivalis: Wenn ich die Sache auch nicht botanisch zu behandeln weiß, so wußte ich sie doch mit gesundem Auge anzusehen. Hugi hat Recht behalten, weil er recht gesehen hatte.

Die Beobachtung des Künstlers ist ihrem Wesen nach nicht auf das Zerlegen gerichtet, sondern auf das Zusammenfassen; darin ist sie das Gegenteil von der Beobachtung des Naturforschers, die nicht bloß den einzelnen Gegenstand heraushebt, sondern an diesem auch noch besondere Eigenschaften isoliert. Erst wenn der Naturforscher eine ganze Landschaft

erfassen will, beobachtet auch er zusammenfassend, und dann ist sein Werk ein wissenschaftlich-künstlerisches, eine Schilderung. Es sind dann darin die Züge, in denen der Forscher das Wesentliche der Sache sieht, verbunden mit denen, die das Bild der Erscheinung ausmachen. Der Künstler kann jene Züge sogar vor dem Naturforscher ahnen, er kann sie auch ganz richtig zeichnen, aber vollkommen klar in ihrer ganzen Bedeutung lehrt erst die Wissenschaft sie erfassen. Der Landschafter kommt wohl kaum von selbst darauf, auszudrücken, wie alles im festen Wasser: die abwärts zusammenlaufenden Furchen des Firnes, die Zeugnisse des Fließens der Gletscher, die Lawinenreste und Schutthalden, alles, der Schwere entsprechend, den Blick hinabzieht; und doch, sobald die Wissenschaft dieses Fließen als Grundzug eines scheinbar Starren festgestellt hat, wird und muß die Kunst es verwerten. Die Gletscherbilder, die vor hundert Jahren Eisklippen darstellten, zeichnen heute ausnahmslos den Eisstrom.

In den Schilderungen von Künstlern, die viel beobachtet haben und zugleich wissenschaftlich denken, wie Stifter, Noé oder P. Loti, kann man die wissenschaftlichen und die künstlerischen Elemente an manchen Stellen glatt auseinanderlegen.

Wenn Loti einen Himmel bei Südwind zeichnet: die Sonne stand hoch, der Himmel war so tief, daß sein Blau ins Graue ging, die Bäume waren dunkel, wie aus Papier geschnitten, und die Häuser wie gemalt, so ist die ganze Schilderung geeignet, in eine Darstellung des

Föhns aufgenommen zu werden. Und Sven Hedins Beschreibung des Gewittersturms am Lop Nor, der mit einer schrägstehenden dunkeln Säule am Horizont unter einem weißen Wolkenkapitäl beginnt, ist eine Bereicherung der Wolkenkunde. Wenn Loti die Brise beschreibt, die, indem sie sich erhebt, auf den glänzenden Spiegel des ruhigen Wassers blaugrüne Streifen wie Fächer oder verästelte Korallen zeichnet, so ist das künstlerisch anziehend, wissenschaftlich gleichgültig; dagegen: „dieselbe treibt den Dunstschleier an den Horizont, wo er, wie Watteballen, eine Art von weicher Mauer bildet," ist auch wissenschaftlich brauchbar. Seine Schilderung: „Der Himmel war mit einem großen weißen Schleier bedeckt, der nach unten hin dunkler wurde, nach dem Horizont zu ins Bleigraue überging mit dem stumpfen Glanz des Zinnes. Und darunter warf das träge Wasser einen bleichen Schein, der die Augen ermüdete und das Gefühl der Kälte hervorrief," ist in beiden Beziehungen vortrefflich.

Chamissos Beschreibung der mächtigsten aller Vulkaninseln, Hawaii [5]), entspricht im ganzen der Größe des Gegenstandes: „Owaihi steigt in eigenartig ruhigen Linien majestätisch aus den Wellen empor und gestaltet sich mit enormer Masse zu drei verschiedenen Bergkuppen ... Hoch unter den Wolken fängt erst die Region der Wälder an, und das Auge erreicht kaum die nackten Kronen des Riesenbaues"; aber im einzelnen kann der Geograph oder Geolog nichts aus der eigenartig ruhigen Linie machen, wofür er lieber die Zahl für die Größe des Gefälles nehmen würde, und für den Künstler bringt das „Hoch unter den Wolken fängt erst die Region der Wälder an" kein Bild.

Die Schilderung des wissenschaftlichen Beobachters kann mehr verraten, als die einfache Ansicht zeigt, in manchen Fällen muß man sogar verlangen, daß jene mehr gebe, als man sieht. Ein Maler, der im Karwendelgebirge im Hochsommer eine Ansicht malt, etwa von der Vorderriß gegen die Wangspitz und ihre Umgebung, wo dieses Gebirge nur seine Grate und Gipfel zeigt, kann dasselbe als firn- und gletscherfrei auffassen. Der Naturschilderer dagegen darf nicht übersehen, daß in den Karhintergründen, die gerade im Karwendelgebirge sehr tief sind, zu jeder Jahreszeit große Firnflecken liegen, die in einigen Teilen zu kleinen Gletschern werden[6]). Für den einfachen Beobachter schwimmen die Eisberge im Nördlichen Eismeer einfach herum, der wissenschaftliche Naturschilderer sieht ihr Ziel und ihr Schicksal voraus: Langsam, stolz wie ein Festzug, zieht die ewige Reihenfolge weißer Särge dem Grabe zu in der südlichen Sonne[7]). So können auch den Naturfreund mit offenen Augen die konventionellen Jahreszeiten nicht zwingen, daß er seine Auffassung des Lebens der Natur in ihre Rubriken schließt. Er sieht den Herbst schon im Hochsommer kommen, wenn die ersten Einbeerenblätter gelb geworden sind und ihr glänzendes Einauge aus dem Kreuz der Kelchblätter verloren haben, oder wenn die Herzblätter der kleinen Maiblume von den Rändern her vergilben und ihre Beeren sich mit Purpurpünktchen bedecken. In den Haselnußkätzchen, die sich im Herbst ansetzen, schlummert

schon der Frühling, wie auch Schnee und Eis sie erstarren machen, und Helleborus nigra hat ihren Sommer zur Weihnachtszeit[8]). Vgl. u. S. 239.

Der Blick mancher Naturfreunde haftet gern am Zufälligen und Unwesentlichen, das nicht selten in der Natur stärker hervortritt als das Fundamentale und Wesentliche. Der Berggipfel fesselt das Auge mehr als der Grundbau des Gebirges, eine senkrechte Klippe drängt sich oft mehr als ein Berg auf, und ein Wasserfall fesselt bekanntlich die Aufmerksamkeit aller Betrachter in besonders hohem Maße. Nun kann gerade das Zufällige in einem Landschaftsbild so viel wirken, daß es durchaus nicht auf die Seite gesetzt werden darf. Aber der Naturschilderer muß doch immer das Wesentliche zum Ausdruck bringen, sei es, daß er dasselbe in erster Reihe nennt oder länger dabei verweilt, ebenso wie der Landschafter es in den Grundlinien seines Bildes ausspricht. Goethe schildert in der „Italienischen Reise“ in einer Art genetischer Darstellung des Bodens Italiens, wie überall das „durchreißende Wasser“ Berge und Felsen und in diese überhängende Klippen „und sonstige geographische Zufälligkeiten“ gebildet hat, und zeigt damit, daß er auch in die Betrachtung der Erdformen den Gedanken der „Metamorphose“ zu legen wußte.

Die Vereinigung wissenschaftlichen und künstlerischen Beobachtens.

Der Naturschilderer muß seine Sinne ebenso weit aufmachen und ebenso rein von Trübung erhalten wie der Naturforscher, und wenn nun auch dieser zunächst nur Formen sieht, die man messen, zeichnen, sammeln, konservieren kann, so ist doch seine Art zu sehen auf dem richtigen Weg. In dessen Fortsetzung mag der Naturschilderer Bilder sehen, und um die Bilder mag ihm etwas schweben, das dem Naturforscher Geheimnis bleibt: den Anfang muß doch jene einfache, ruhige, treue Beobachtung machen, die gar nicht darauf ausgeht, möglichst viel Unerwartetes, Geistreiches aus einer Naturerscheinung herauszulesen. Und so sind es denn in der Tat Naturforscher, besonders Gebirgs- und Pflanzenkundige, die die Naturschilderung die größten Fortschritte in der Beobachtung machen ließen, z. B. A. v. Humboldt, Pöppig; und in Afrika hat später die ersten vollendeten Landschaftsbilder Schweinfurth gezeichnet, in dessen Spuren dann Junker ging, beide als Botaniker gewohnt, scharf die Einzelgestalten zu beobachten und darüber hinaus die großen Vegetationsformen zu umfassen. Wir wollen auch nicht vergessen, daß erst die als Sonderwissenschaften in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufblühende Geologie und Mineralogie die Beachtung der Lagerung und vor allem auch der Farbe der Gesteine aufgebracht haben.

Der landschaftliche Blick muß vor allem in den Bau der Bodenformen eindringen, und um dieses zu können, bedarf er wissenschaftlicher Schulung. Der große Abstand zwischen der scheinbaren Einfachheit des Bildes und der Verwickeltheit des inneren Erdbaues, besonders bei Gebirgen, muß ausgefüllt werden. Wie gewaltige Fragen liegen die erratischen Blöcke in der Landschaft, wie Antwort heischend schauen uns die Berge an. Woher ist die Berggestalt im Großen gekommen? Ist sie noch in ihrer Reinheit da, oder hat sie Veränderungen erlitten und erleidet sie dieselben noch immer? Wie ist die Gestalt der Erde selber geworden, wie hat sich ihr Antlitz gefurcht, sind die Lücken groß, sind sie klein? Was ist eingefurcht? Und was herausgewölbt?

Wie eng gerade in diesem Punkte Kunst und Wissenschaft zusammenhängen, hat uns die Entwicklung der Auffassung der Vulkane gelehrt (vgl. o. S. 37, 172).

In der Zusammenfügung der Blöcke und Platten jedes Berges liegt etwas von seinem B a u p l a n; wir haben daran wenigstens die Möglichkeit eines Verständnisses des Aufbaues. Wenn ein Blick in die Landschaft uns von diesem Plan auch nur eine Ahnung vermittelt, liegt darin doch eine große Steigerung des landschaftlichen Genusses. Von einem Höhenpunkt über dem Gardasee den Moränenzirkus des Mincio in seiner Gesamtheit zu erfassen, ist größer, als den einzelnen Hügel zu betrachten. Als Goethe auf der Höhe des Gotthard stand, bewegte ihn das Gefühl, daß dies eine

königliche, überragende, die Gebirgsketten verknüpfende Erhebung sei. Ja, selbst ein Blick in die aus dem Zusammentreffen der hercynischen und rheinischen Richtung in den deutschen Mittelgebirgen entstehenden Abschlüsse, wie man ihn z. B. von Wunsiedel in den Winkel zwischen Erzgebirge und Fichtelgebirge gewinnt, erhöht die Bedeutung des Bildes.

Aus der scharfen Erfassung der allgemein gültigen Züge in einer wirklichen Landschaft ergibt und gestaltet sich oft ganz von selbst das Typische. In diesem Sinne hat sogar jedes richtig aufgefaßte und ohne Umschweife dargestellte Landschaftsbild etwas Typisches.

Als der vortreffliche Kittlitz Nordwestamerika besuchte[9]), wußte man noch nichts von der besonderen Gattung von Küste, die man heute Fjordküste nennt, und doch liegen in Kittlitzens naiver Schilderung der Vancouver-Insel alle Elemente einer typischen Fjordlandschaft. Der Norfolk-Sund erinnerte ihn an Norwegen: „Das Ganze bietet den Anblick eines steilen, halb ins Meer versenkten Gebirges dar, so sehr vermißt man hier alle größeren Ebenen, ja selbst alles Hügelland. Fast überall senken die Gipfel sich unmittelbar ins Meer herab, ein Zug, der vornehmlich dem Ganzen ein großartiges, wildes Ansehen gibt."

Von der Natur selbst mit scharfen Sinnen ausgestattet – so etwa wie Emerson von Thoreau sagt: seine Beobachtungsgabe schien auf eine Steigerung des Sinnesvermögens hinzudeuten, er sah wie mit einem Mikroskop, hörte wie mit einem Hörrohr, und sein Gedächtnis war ein photographisches Register

aller Dinge, welche er sah und hörte — und diese Fähigkeit im beständigen Verkehr mit der Natur übend und steigernd, erwerben sich große Beobachter einen Blick, der zugleich umfaßt und eindringt, das Ganze und seine Einzelheiten mit gleicher Bestimmtheit sieht und einprägt. Man erkennt diese höchste Art, zu beobachten, immer daran, daß ihre Aussprache sofort ein Bild gibt.

Das glänzendste Beispiel für diese Verbindung naturwissenschaftlicher und künstlerischer Beobachtung gibt unter den lebenden Naturschilderern Nansen, der alles sieht, was ein allseitig gebildeter Naturforscher sehen muß, aber dies alles so sieht, wie ein Künstler, als Bild und im Bilde.

Wie Nansen Bilder sieht, das lehrt uns jeder Blick in seine Reiseberichte. Greifen wir seine Landung in Ostgrönland zur Reise über das Inlandeis heraus; er sitzt, nachdem er Kaffee gekocht hat, auf den Gneisfelsen am Strand; es waren graue Gneisfelsen, und an beiden Seiten gingen Gletscher ins Meer hinaus: Der Nebel hatte sich ein wenig verzogen. Auf dem Wasser schwammen hier und da einige Stücke Gletschereis: es war eine Mischung von Grau und Weiß, hin und wieder von Blau unterbrochen — graue Luft, bleigraues Meer mit weißen Eisschollen und graue Felsen mit weißem Schnee ringsumher, und dann ein klein wenig Blau in den Schluchten der Gletscher oder in dem Gletschereis draußen auf dem Wasser[10]. — Als Muster einer mehr nach der naturgeschichtlichen Beschreibung neigenden Landschaftsschilderung zitiere ich von Junker: Wir passierten am Ostufer des Chor eine dichte Tamarixwand und stiegen den 4—6 m hohen,

steil abfallenden Uferrand zu dem weit nach Süden hin zu übersehenden, gleichmäßig ausgewaschenen Flußbette hinab, dessen Sohle festen, gut passierbaren Sandboden zeigte. Nach Norden macht der Baraka auf Büchsenschußweite eine Biegung nach Osten, und nach dieser Richtung ist die Fernsicht benommen. Nach Süden bildet das Flußbett eine gegen 50—75 Schritt breite, sehr bequem zu verfolgende Straße, die beiderseits auf dem erhabenen Uferrande von Baum- und Buschwerk eingeschlossen ist. Hauptbestandteil der Vegetation ist Tamarix. Calotropis, massenhaft im Barakadelta vorkommend, fehlt hier im schattigen Uferdickichte. Die Tamarix, an und für sich nahe beisammenstehend, werden durch lebhaft grün gefärbte, bis in die Gipfel der höchsten Bäume aufragende Schlinggewächse zu einer lebenden Mauer nach außen verdichtet. Hier hatten Lachtauben und eine Legion kleiner Sänger ihre Wohnstätte aufgeschlagen und trugen dazu bei, dem stillen, heimischen Orte doch Leben einzuflößen. Die Sonne stand noch niedrig am östlichen Horizont, so daß der linke Teil des Flußbettes im Schatten lag[11]).

Beobachten heißt auch Suchen. Beobachten ist nicht das passive Aufnehmen, sondern das Verfolgen der Umrisse, das Nebeneinanderstellen der Licht-, Schatten- und Farbenstellen, das Eindringen in die inneren Gründe der äußeren Erscheinung. Treffend nennt Archibald Geikie Cowkers Naturgefühl „suchend und genau“[12]). Wie das zur Einsicht in das Wesentliche und damit zu unbewußten Entdeckungen oder mindestens zu Schilderungen führt, die einen typischen Wert haben, ist oben beschrieben worden.

Der Beobachter wird Entdecker, indem er Dinge wahrnimmt, die vorher noch niemand be-

achtet hatte, wenn auch der Blick Unzähliger sie gestreift hat. Wer sieht, daß Wasserlinsen einen dunkeln Schatten auf den Boden eines klaren Baches werfen oder daß den rieselnden Wellen zitternde Licht- und Schattenwellen auf demselben antworten, beobachtet mehr als der Durchschnitt der Reisenden und der Wanderer. Sven Hedin zeigt uns den Tarim, wo er seicht ist, aus der Ferne als eine Serie horizontaler, weißer und schwarzer Parallelstriche: jenes Wasserflächen, diese Sandbänke. Es gibt auch sehr wenige, die es sehen und festhalten, daß bereifte Wiesen unter dem ersten Morgenstrahl dampfen, oder die, wenn sie ein nächtlicher Weg über Täler und Hügel führt, spüren, wie beim Ansteigen an den Hügelhängen ein Anhauch von Wärme aus der Tiefe aufzusteigen scheint.

Es wäre interessant zu erfahren, wann solche Einzelzüge zuerst in den Naturschilderungen auftraten. Vom Meerleuchten wissen wir, daß die erste Beschreibung, die im einzelnen und ganzen vorzüglich ist, Georg Forster in der Reise um die Welt gegeben hat. Er untersuchte das Wasser mikroskopisch und beschrieb zugleich die Erscheinung künstlerisch. Daß die Bäche in Wald- und Heidegebirgen braunes Wasser führen, ist sicherlich keine seltene Erscheinung; aber doch hat wahrscheinlich Thomson im „Frühling“ zuerst davon gesprochen:

From the hills
O'er rocks and wood,
In broad brown cataracts
A thousand snow fed torrents shoot at once.
(Thomson, Spring.)

Daß die Umrisse der Granit- und Schieferalpen kleiner, härter und rauher als die der Kalkalpen sind, ist oft erwähnt, daß aber der Firn auf den Urgesteinsalpen netzförmig, auf den Kalkalpen in Streifen und Flecken liegt, habe ich erst bei Heinrich Noé hervorgehoben gefunden. Noé hat meines Wissens auch zuerst von topasgelbem Abendhimmel und von dem Zinnweiß brandenden Wassers gesprochen, wie er denn überhaupt ungemein reich an feinen Beobachtungen und eigensten Wendungen ist. Von dem salzhaltigen, knisternden Boden der Steppe spricht Sven Hedin, und in Wassers Schilderungen aus Norwegen finden wir den glühenden Mittag in den Föhrenwäldern des Innern, wo das verdorrte Moos- und Flechtenpolster unter dem Tritte knisternd nachgibt.

Langsam gehen solche kleine Entdeckungen in den allgemeinen Gebrauch über, und es ist leicht zu erkennen, wie die Naturschilderungen, etwa seit Pallas Zeit, dadurch immer reicher an charakteristischen Einzelzügen geworden sind. Ist einmal eine Sache beobachtet und benannt, dann sehen sie viele und immer mehrere und nach einiger Zeit ist sie selbstverständlich geworden. Es hat lange gedauert, bis mit der Entdeckung der Farben des Moores überhaupt erst dessen Schönheit und Größe in die Schilderung einzogen; doch nun, seit Burns Schottlands „Moors redbrown with heather-bells“ besungen hat, leuchtet diese Farbe in so manches Gedicht, so manche Geschichte herein, und seit Theodor Storm ist das Purpurbraun der Heide fast ein triviales Beiwort geworden. Für den beobachtenden Naturschilderer liegt darin die Aufforderung, daß er

über das, was schon fast alle sehen, hinausgeht und eine neue Nuance entdeckt.

Das Schauen.

Das Schauen der Naturdinge nenne ich die seelische Konzentration auf den Sehprozeß. Nahverwandt dem künstlerischen Erfassen und dem dichterischen Sehen, die Gesehenes in jedem Augenblicke gedanklich beseelen, reicht es weit über das Sehen, das außen bleibt, und über die Beobachtung hinaus, die Einzelheiten wahrnimmt: es dringt in den Kern ein, ahnt die Seele der Sache, vernimmt abgebrochene Laute, sieht undeutliche Lichter, Umrisse, die nicht genau die der natürlichen Existenz sind. Daraus schöpft der Schauende den Grundgedanken oder das Leitmotiv. So wie Kräfte in bestimmter Äußerung diese Erscheinung durchwalten, so muß dieser Gedanke die Schilderung durchziehen und beherrschen. Wir vernahmen ihn kaum, so spricht es in uns: hier ist das lösende Wort. Auf der einen Seite ist dieses Schauen ein großes, einfaches Umfassen des Ganzen, auf der andern ein unbewußt kritisches Wählen unter den Einzelzügen, das den bevorzugt, der am unmittelbarsten der Aussprache des Wesens der Erscheinung dient. Wir haben wohl auch den Eindruck, daß der Schauende hinter jedem Dinge etwas sieht, das gewöhnliche Sterbliche nicht sehen, etwas, was größer, allgemeiner, geistiger ist. Solches Schauen ist nun nicht bloß eine geniale Gabe, sondern auch

eine durch Gewohnheit erworbene Fähigkeit des raschesten Anspinnens und Abwickelns großer Gedankenprozesse. Es ist darum dem Dichter – dessen ältester lateinischer Name zugleich den Seher bezeichnet – und dem wissenschaftlichen Entdecker gleichermaßen eigen.

Man sieht sich in einen feinen Marmor hinein, d. h., je länger man den Blick auf seine Oberfläche gerichtet hält, desto tiefer scheint er hineinzudringen. „Mir ist immer, wenn ich ihn lange betrachte, als hätte er eine sehr große Tiefe, als müsse man in ihn eindringen können, und als wäre er durchsichtig, was er nicht ist. Er hält eine reine Fläche den Augen entgegen, die so zart ist, daß sie kaum Widerstand leistet, und in der man als Anhaltspunkte nur die vielen feinen Splitter funkeln sieht.“ [18]) So ist es auch mit allen spiegelnden, geschliffenen Steinen, die an sich nicht durchsichtig sind. Man sieht ein klein wenig unter die Oberfläche, und dies wenige nun zieht den Blick immer weiter und weiter. Die große Tiefe, die den Wald- und Gebirgsseen zugeschrieben wird, und die meist weit über die Wirklichkeit hinausgeht, ist ebenfalls nicht rein erdichtet, sondern beruht auf demselben Sichhineinsehen. Und wer lange in solche Tiefen geschaut hat, der lernt auch die Sagen von unheimlichen Naturaugen verstehen, die unter der Braue der Felsen ihn von da unten her anblicken.

Nur als Ergebnis eines immer wiederholten Hineinschauens in das Gewühl der Wellen ist zu verstehen, was die geistvolle Amerikanerin Margaret Fuller von den Niagarafällen sagt: „Es gibt hier kein Entrinnen von dem Eindrucke einer beständigen, dauernden Schöpfung. Alle anderen Formen und

Bewegungen kommen und gehen, die Flut steigt und fällt, der mächtigste Wind weht in Stößen; aber hier herrscht in Wirklichkeit eine unaufhörliche und unermüdliche Bewegung." Man könnte dies von allen großen Wasserfällen sagen, und es wäre wohl in jedem einzelnen Fall das Beste, was gesagt werden könnte. Ähnlich tief gefaßt ist, was Fenimore Cooper vom Niagara sagt, daß er einen ausgesprochen weichen Zug habe, welcher seine Großartigkeit in ganz eigentümlicher Weise mildere.[14]) Auch dieses Urteil kann nicht nur auf alle Wasserfälle, sondern überhaupt auf alle großen Wassermassen angewandt werden, auch selbst auf die erstarrten Wassermassen der Schneefelder und der Gletscher, die alle von großen, geschwungenen, weitverlaufenden Linien begrenzt werden. Heinrich Noé sieht durch das Fenster eines Bauernhauses in die tiefverschneite Landschaft eines Hochgebirgstales; er erklärt uns, warum er keine Uhr braucht. „Wenn es Mittag ist, sehe ich den großen Eiszapfen an der Dachrinne des Nachbarhauses angezündet. Mit der Regelmäßigkeit eines Sekundenzeigers lösen sich alsdann Tropfen von ihm ab, und jeder derselben bedeutet diesem Gebilde, daß es um eine Sekunde Daseinsdauer geschmälert ist." Ein gewöhnliches Ereignis wird hier in eine geschichtliche Perspektive gerückt; wir meinen die Zeit fließen zu hören, indem Tropfen um Tropfen fällt. Hinter dem Eiszapfen die Ewigkeit!

In seinem Buche über die „Jahreszeiten" läßt er uns z. B. aus der hoffnungsvollen und ereignisarmen

Zeit der Frühlingsvorbereitung im Februar und März eine Menge neuer Dinge sehen. Die dünnen, roten Fäden der Erlenkätzchen, die gelben Spitzen der eben ihre Knospen sprengenden Birkenblättchen, die orangefarbenen neuen Zweigtriebe der Weiden und die silberweißen Haare ihrer Kätzchenschuppen, welche bewirken, daß wir uns eine deutsche Frühlingslandschaft fast ebenso gern durch einen Weidenbaum verschönt denken wie ein holländisches Kanalbild, sind ihm ebenso vertraut wie das Fortleben der Quelle inmitten ihres Eisbeckens, wie die Tümpel, welche halbgeschmolzener Schnee auf dem fahlen Grase erzeugt, oder die sonnigen Blößen mit den langsam sich öffnenden blauen Leberblumen. Was heißt das z. B. hier: die langsam sich öffnenden blauen Leberblumen? Die blauen Blumen der Anemone hepatica, die früh im März fast schon mit den Schneeglöckchen erscheinen, sind beim ersten Aufblühen noch fast kugelförmig geschlossen, im April und Mai sieht man sie weit offen, drei oder viermal so groß; sie haben Wochen wechselnden Frostes, Schnees und Sonnenscheins gebraucht, um wirklich aufzugehen. Noé schrieb einmal von dem ihm seelenverwandten Henry David Thoreau, er habe das Vermögen, in der Natur den Geist zu erblicken; auch ihm selbst kann man nachrühmen, daß er jede Naturszene geistig auszuschöpfen vermochte. Das ist's, was auf die, die nicht gewöhnt sind, so tief zu blicken, manchmal den Eindruck des Mystischen macht. Und gewiß wurzelt gerade bei Heinrich Noé und bei Henry David Thoreau der „mystische Zug", nämlich die Neigung, die Erscheinungswelt für einen den Sinnen zugänglichen Ausdruck von Gedanken zu halten, die Bewegungen eines unergründlichen Wesens sind, in der liebevollen Versenkung in die Natur.

Dem Schauen verwandt ist die zur wissenschaftlichen Forschung hinüberführende Verknüpfung entlegener

Erscheinungen in Gedanken; ein Bild wird nicht daraus, aber ein Zusammenhang; und auch der kann befriedigen. Ich rechne hierhin Junghuhns Ausblick nach einer einfachen Beschreibung der klafterdicken Schuttmassen oder Geschiebebänke, die kleine Bäche im Lande der Bandjer in Sumatra oft in einer Stunde aufhäufen: Wenn man dann beim heitersten blauen Himmel mit Erstaunen auf diese Sandflut blickt, so verkündet der Donner, der in der Ferne noch an den blauen Gebirgen rollt, die Ursache der Erscheinung; es ist ein einziger Gewitterregen, der sich über einer Gegend von nur beschränkter Ausdehnung entlud.[18])

Das Tage- und Skizzenbuch.

Erinnern ist kein reines Spiegeln; es ist ein Verschieben, Vermischen, Vereinigen, Durchscheinenlassen und Verkleinern. Eine gute Landschaftschilderung entsteht daher nie aus der Erinnerung allein; man muß den augenblicklichen Eindruck erfassen, so wie der Maler sein Landschaftsbild unter dem unmittelbaren Eindruck der Natur, also „nach der Natur", malt. Dieser findet die richtigen Farben und jener die passendsten Worte nur im Anblick der Natur. Die ersten Eindrücke eines scharfblickenden Beobachters sind überhaupt tiefer und ursprünglicher als die späteren, reflektierten; es kommt darauf an, sie nicht verwischen und verblassen zu lassen.

Eine Schilderung aus der Erinnerung ist oft direkt unwahr, im besten Fall flach, uninteressant, immer hat sie etwas Verwaschenes; sie kann höchstens einige in die Augen springende Eigenschaften der

Landschaft wiedergeben. Die feineren Schattierungen, auf denen der Eindruck der Wahrheit beruht, müssen notwendig fehlen, und deshalb gefallen sie, auch rein ästhetisch genommen, nicht. Es war eine der größten Verirrungen der Kunst, als die Maler und Dichter Landschaften malten und besangen, die sie nie gesehen hatten. In der Zeit der Ossianschwärmerei fand selbst ein Fernow es nicht sonderbar, daß Maler die schottischen Hochlande nach den Schilderungen Ossians malten. Karl Ritter hat in seiner großen Erdkunde Länder geschildert, die er nicht gesehen hatte. Welche Wohltat nun, wenn er von den Alpen spricht, die er landschaftlich und topographisch studiert hat! Auch die schönen, Griechenland gewidmeten Worte in den Vorlesungen über Europa tragen den Stempel des Erlebtseins; sie gehören deshalb auch zum stilistisch Vorzüglichsten, was Ritter geschrieben hat. Übrigens hätte er auch nie den Hoangho als „Safranfluß" übersetzt wie Johannes Müller, weil er vor diesem den Sinn für das Naturgemäße voraushatte.

Es ist etwas Besonderes um die Wechselwirkung zwischen dem Bilde, welches ich von einer Naturerscheinung in mich aufnehme, und meinem Bemühen um die Worte, welche dasselbe schildern wollen. In dem Augenblicke, der mir das Ding vor Augen bringt, besitzt mein Geist eine Kraft der Erfindung des passendsten, d. h. treuesten und zugleich ebendarum des überzeugendsten Ausdruckes, welche später gar nicht mehr wiederkehrt. Das ist, was man auch

so ausgedrückt hat: Die Naturstudien machen die künstlerische Phantasie ausdrucksvoll.]

Vielleicht finden Psychophysiker den Unterschied in der raschen Abnahme der Stärke des Eindruckes im Gedächtnis; denn es ist klar, daß ein Erinnerungsbild, dessen Ränder verschwommen und dessen Farben verschossen sind, auch in Worten eben nur mit dem Grade von Schärfe und Farbigkeit wiedergegeben werden kann, der ihm selber eigen ist. Mir scheint freilich noch etwas darüber hinaus Liegendes mit tätig zu sein, das so leicht sich nicht definieren läßt und das wir vielleicht am besten durch die Analogie mit der Stimmung verdeutlichen, aus der ein lyrisches Gedicht sich gebärt. Da ist ein freudiges Erschwingen unserer Kräfte, das Schaffen wird eine Götterlust, und im gehobenen Zustande aller Fähigkeiten gelingen Würfe, welche sonst ganz aus dem Bereiche liegen.

Die großen Lyriker haben die wahrsten Naturschilderungen entworfen, welche es vor der Zeit der selbständigen Landschaftsmalerei und Naturbeschreibung gegeben hat. Schon Vergils Schilderung der Abendruhe in einem oberitalienischen subalpinen Dorfe, wie sie die erste Ekloge beschließt, ausklingend mit den nie mehr besser zu gebenden Worten:

Et jam summa procul villarum culmina fumant,
Majoresque cadunt altis de montibus umbrae

ist die Spiegelung einer tief empfundenen Situation, welche seitdem tausendmal in Versen und Prosa, in Linien und Farben wieder dargestellt worden ist.

Unter den Neueren haben besonders Goethe und Lenau in einzelnen Wendungen die vollendetsten Ausdrücke für bestimmte Naturerscheinungen gefunden und dabei einen Blick in die Wirklichkeit des Spieles der Naturprozesse getan, wie sie tiefer nicht einem Kepler oder Newton gelungen sind. Nicht bloß die lyrischen Gedichte müssen, um gut zu sein, Gelegenheitsgedichte in jenem besten von Goethe ausgesprochenen Sinne sein, sondern auch die Naturschilderungen gelingen nur in einzelnen Momenten fruchtbarer Vereinigung von Stimmung und Gelegenheit. Nur wird hier nicht jene fertig an diese herangebracht, sondern sie entwickelt sich an ihr, und Fähigkeiten, vorher unbekannt, gehen aus diesem Bunde hervor. Als ein äußeres Zeichen der Ursprünglichkeit sei die Eigenartigkeit des Ausdruckes genannt, welche sprachschöpferisch wird, indem sie sich bestrebt, die wirksamsten Verbindungen zwischen Bild und Gegenstand herzustellen, für welche oft selbst in den Wortvorräten Goethes oder Jean Pauls keine Beispiele sich bieten.

Es soll nicht gesagt sein, daß dieses der einzige Weg zur Wahrheit sei. Er dürfte der beste für den sein, der die Natur in Worten schildert. Man hat auch von den alten Meistern unter den Malern, besonders von A. Dürer, gesagt, ihre großen, landschaftlichen Erkenntnisse lägen viel mehr in ihren Bleistift- und Wasserfarbenskizzen als in ihren Tafelbildern. Gerade Dürers vertrautes Verhältnis zur Natur spricht sich darin aus. Aber es gibt auch Maler, die auf Einzelstudien verzichten; sie prägen sich ein Bild durch öfteres Anschauen ein, tragen es in ihrer

Seele nach Haus, versuchen es nachzubilden, schauen es wieder, verbessern, vervollständigen den ersten Eindruck und arbeiten immer so fort bis sie ein Ganzes zustande gebracht haben. Von sehr rasch vorübergehenden Erscheinungen, wie Sturmwolken, Brandungswellen, vom Nachthimmel, können ja überhaupt nur schnell und tief eingeprägte Erinnerungen sprechen. Dies ist aber auch die Art, wie Ludwig Thoma seine Bilder schafft, deren Wahrheit eben deswegen eine ganz eigentümliche, mehr gattungsmäßige ist. Auch Böcklin erklärte das beständige Naturstudienarbeiten für nicht besonders förderlich, er glaube nicht, daß Tizian je mit dem Feldstuhl hinausgegangen sei. „Die Alten haben fast stets nur den Eindruck aus sich herausgemalt, und das macht ihre Darstellungen, obwohl von studienhafter Treue meist nicht die Rede ist, so ungemein interessant." Dazu gehören allerdings die besonderen Gaben, die eben auch Böcklin hatte: eine scharfe Auffassung der Formen, ein lebhaftester Farbensinn und ein phänomenales Gedächtnis. Dieselbe Methode wendet seit langem der japanische Zeichner und Maler an: „Wenn der Japaner irgend einen Vogel, z. B. die auf seinen Mustern so beliebten Wildgänse, oder eine Pflanze, wie den Bambus, oder die Kirschblüte, kunstgewerblich verwenden will, so geht er wochen- oder monatelang an die Plätze hinaus, wo er die Tiere oder Pflanzen antrifft, nicht etwa, wie wir es tun würden, um Studien zu zeichnen, sondern nur um zu beobachten. Vollgesogen von solcher Beobachtung, von solch bloßer Anschauung, geht er dann nach Hause und macht eine erste Skizze; dann geht er wieder hinaus, setzt die Beobachtungen wieder fort und verbessert danach durch immer neue Skizzen seine Wiedergabe so lange, bis er ein wirklich getreues Abbild vor sich hat. Nur so ist denn auch jene stupende Naturtreue zu erklären,

welche die Malereien der Japaner bis in die feinste Feder, bis in den kleinsten Grashalm, auszeichnen." [16]) Entsprechend solcher Aufnahme der Natur ist dann auch ihre Wiedergabe rasch, sozusagen stoßweise, sicher, wie es übrigens früher schon der Mangel des Bleistifts und Radiergummis mit sich brachte.

Wenn diese Methode nicht beständig wieder zur Natur zurückkehrte und sich an ihr erfrischte, würde sie freilich in ganz kurzer Zeit der Manier verfallen. Die Gefahr schwebt immer über der Kunst, daß sie sich weiter von der Natur entfernt, als rätlich oder möglich ist. In dem Bestreben, mehr zu geben als eine „Naturabschrift", nicht „trivial"-naturtreu zu werden, vergißt die Kunst, daß sie doch nur nach der Natur arbeiten kann. Wir erleben dann solche Unmöglichkeiten, wie die Zeichnung des Himmels, wo die blauen Stücke in die weißen oder grauen Wolken einzudringen oder aus ihnen herauszuquellen scheinen; den Anlaß dazu gibt die Manier des „Aussparens" der Wolken. Der „Vertikalismus" (s. o. S. 37) und andere Untugenden sind auf diesem Boden gewachsen. Naturfrische ist auf ihm nicht zu erreichen. Allerdings gibt es Gemüter, denen das Angewelkte mehr zusagt als das Frische.

Wenn das Gesehene und Beobachtete den Leib, das Geschaute aber die Seele der Landschaft ausmacht, so mag es dem Dichter gelingen, aus der Seele heraus eine Art von Leib zu schaffen, indem er sich eine Landschaft vorstellt und schildert, die er selbst nicht gesehen hat. Er nimmt das Material

aus Erinnerungen an Gesehenes und Gelesenes, vermöchte aber dennoch kein überzeugendes Bild daraus zu machen, wenn nicht gewisse Grundähnlichkeiten durch die Natur sich zögen, die ihm das „Treffen" erleichterten. Die Wolken, das Meer, das Hochgebirge, sogar der Wald und die Wiese, der Bach und die Quelle sind über die ganze Erde hin grundverwandt. Schiller hat im Tell aus den Geschichtswerken und Reisebeschreibungen und aus Goethes Erzählungen gemacht, was man kann; aber eine gewisse Allgemeinheit der Linien und Blässe der Farben sind nicht zu verkennen.[17]) Man übersieht sie gern über der zusammenstimmenden Wahrheit der Menschen und der Natur im großen. Da viele Tausende von Geographielehrern in der ganzen Welt immer wieder in die Lage kommen, wie Schiller, Landschaften und Völker schildern zu müssen, die sie nicht kennen, ist sein Beispiel gerade für unseren Zweck höchst wertvoll, und es bleibt besonders bemerkenswert, daß Schiller aus den unmittelbaren Bildern nach der Natur in den Reisebeschreibungen seine besten Wendungen gewonnen hat; „als wolle das Meer noch ein Meer gebären" (im Taucher) ist gewiß nicht erfunden, muß der Natur abgelauscht sein. Auch in der Landschaftsmalerei ist oft nach fremden Zeichnungen gemalt worden, früher mehr als jetzt. Interessant ist der Fall Ruysdaels, der mindestens 75 norwegische Landschaften gemalt hat, aber wahrscheinlich nur nach Skizzen von Everdingen.

7. Was lernt die Naturschilderung von der Poesie und Malerei?

Kunst und Natur, Natur über Kunst. Die Kunst als Entdeckerin. Die Kunst bereitet uns die Natur zur rechten Erfassung vor. – Dichterische und wissenschaftliche Naturschilderung. – Die Schranken der bildnerischen Darstellung der Natur. Die Darstellung des Ungewöhnlichen. Die Beschränktheit der Darstellungsmittel. Die Zeichnung verkleinert, vereinfacht, gibt Ausschnitte und Auszüge. Das Augenblicksbild. Die Absichtslosigkeit der Natur. Kein Aufhebens! Die Umrisse und die Linien. Die Staffage. – Was lernt die Naturschilderung von der Landschaftsmalerei? Die Einheit des Landschaftsbildes. Die Einzelbeobachtung und das Eindringen in den Sinn der Landschaft. Die Naturtreue. – Wort und Stift ergänzen sich. Die Illustration. – Das Persönliche in der Naturschilderung. Der Einklang. Das Gefühl der Erkenntlichkeit.

Kunst und Natur, Natur über Kunst.

Willst du erfahren, was die Naturschilderung von der Kunst zu lernen hat, so mußt du bis zu dem Punkte vordringen, wo beide der Natur gegenüberstehen. Ist die Kunst über der Natur? Schafft der Genius des Künstlers eine neue Welt? Tritt er als Schöpfer in die Spuren Gottes? Schiller

sprach einst solche Worte; aber auch für ihn ging alle Kunst von der Natur aus, und er schilderte mit der Wärme der unmittelbaren Erfahrung die Rührung, mit der die Künstlerseele sich der anspruchslosen Einfachheit und Schlichtheit der Natur hingibt, den ruhigen, großen, gesättigten Rhythmus ihres schaffenden Lebens empfindet. Spricht so ein Geist, der der Kunst ein eigenes Reich über der Wirklichkeit gründet? Ich meine vielmehr durchzuhören, der Künstler sei selbst Natur, fühle sich eins in den tiefsten Wurzeln mit der Natur, die als obersten und blühendsten Sproß der Wirklichkeit die Kunst hervortreibt. Nicht anders hat wohl Goethe das Verhältnis der Kunst zur Natur bezeichnen wollen, wo er in der Einleitung zu den Propyläen den Gedanken ausspricht, in dem Augenblick, wo der Künstler einen Gegenstand der Natur ergreife, erschaffe er ihn; denn er fügt sogleich wesentlich einschränkend hinzu „indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt". Damit ist die Kunst zwar nicht Kopie einzelner Fälle, wohl aber Darstellung ihres Typus, und insofern immer an die Natur gebunden. Und ihr Schöpfen ist dann das Ausbringen des edeln Metalles aus den Erzen der Wirklichkeit im Feuer einer hohen Seele. Weder der Gegenstand, noch die Virtuosität der Ausführung ist es, was uns an einem Kunstwerk hinreißt, sondern was der Künstler herausgebracht hat, um den Sinn der Natur zu verdeutlichen. Dabei ist aber die Natur nicht etwas, was die Kunst annimmt oder ab-

lehnt. Die Natur umgibt die Kunst, dringt von allen Seiten in sie ein, verwächst mit ihr. Was ist die ganze Geschichte der Malerei anders als ein Variieren der Motive, die die Natur gibt? Die Erhabenheit des Michelangelo, die Farben der Venetianer, das pulsierende Leben des Rubens, das Helldunkel Rembrandts sind immer nur einzelne Seiten der Natur, die stärker betont, abgewandelt, übertragen, kombiniert worden sind.

Ehe wir weitergehen, müssen wir eine Scheidung vornehmen. Die Kunst ist in ihrem Verhältnis zur Natur nicht Eine, vielmehr teilt sich in aller Kunst der Menschen früh der Weg auf zwei Hauptziele hin. Eine Gruppe bleibt der Natur ganz nahe, schafft Dinge der Natur nach; ihrem Genius gilt Schillers Wort: „Du nur mehrst in der Natur die Natur." Die andere dagegen, Musik und Architektur, trägt neugeschaffene, ganz eigene Kunst in ein kunstloses Leben hinein. Mit diesen beiden letzteren hat die Naturschilderung wenig Verwandtschaft; wir können sie einstweilen aussondern. Und ebenso dürfen wir zunächst auch von der Bildhauerei absehen, deren Gegenstände in der Natur zu beschränkt sind, als daß sie eine starke Beziehung zur Naturschilderung haben könnten. Die zeichnenden Künste und die Dichtung dagegen stehen mitten im Reichtum der Natur, vermenschlichen oder veredeln uns die Werke der Natur, indem sie sie nachbilden, wobei sie die leichtesten und vielfältigsten Darstellungsmittel gemein haben — Lionardo nennt die Kunst

die höchste und freieste, deren Stoff den kleinsten Widerstand bietet –, mit denen sie die Natur räumlich und zeitlich zusammendrängen, abkürzen.

Für uns Menschen wird dadurch der Wert der Schöpfung erhöht. Die Kunst vergoldet die Welt, sagt man; das gelingt ihr aber nur, wenn sie die Welt mit Augen anschaut, die das Gold sehen, das in den Dingen ist. Und wir nennen ein Landschaftsbild nicht überzeugend wegen seiner Wahrheit, sondern wegen der Kraft, mit der darin sein Schöpfer seinen Eindruck von der Natur uns verkündet, uns so zu demselben bekehrt, daß wir freudig mit ihm einstimmen. Ob er sich im einzelnen irrt, schadet gar nichts. Giotto riß seine Zeitgenossen mit Bildern hin, die für uns voll Verstößen gegen die Naturwahrheit sind. Darin liegt es eben, daß die Kunst wie eine Entdeckerin durch die Natur geht, Schönheiten, Ideen, Zusammenhänge enthüllend, die vordem niemand gesehen hatte. So war eben Giotto, dem Boccaccio nachrühmt, daß die Beschauer die von ihm gemalten Dinge für wirkliche hielten, für seine Zeit in demselben Maße Entdecker, wie später Giorgione, der erste große Maler des Bodens und dunkler Bäume, oder nun gar Ruysdael, der, als er Flachlandschaften aus der Gegend von Harlem malte, damit dem Geschmack seiner Zeit um ein volles Menschenalter vorausging, ein Kolumbus des Schönheitsempfindens, der für alle Zeiten die Menschen zu der Überzeugung bekehrt hat, daß auch ebene, einfache Landschaften Schätze von Schönheit bergen. Man

könnte eine Geschichte der Entdeckungen im Reiche des Naturschönen schreiben, in der z. B. eine hervorragende Stelle jene Maler einnehmen würden, die zuerst die weichen, rundlichen Formen des Apennin zu malen wagten, nachdem sie die Entdeckung gemacht hatten, daß lange Wellen ebensoviel wahre Größe aussprechen können als steile Zacken. Und Jan van Eyck würde mit Ruhm zu nennen sein, weil er zuerst das helle, frohe Grün saftiger Wiesen, auch weil er Schneeberge gemalt hat, wenn er diese auch aus Versehen auf ein Ardennenbild brachte, und Hobbema wäre als Entdecker der Poesie der Mühle und des Mühlbachs für die Landschaft zu feiern, als welcher er Goethe um mehr denn ein Jahrhundert vorausging.

Helmholtz hat in seiner Abhandlung „Optisches über Malerei“[18]) den Nutzen hervorgehoben, den die physiologische Optik von den Künstlern ziehen könne, deren Beobachtung sinnlicher Eindrücke vorzugsweise fein und genau, deren Gedächtnis für die Bewahrung der Erinnerungsbilder solcher Eindrücke vorzugsweise treu ist. Was die in dieser Hinsicht bestbegabten Männer in langer Überlieferung und durch zahllose, nach allen Richtungen hin gewendete Versuche an Mitteln und Methoden der Darstellung gefunden haben, bildet eine Reihe bedeutsamer und wichtiger Tatsachen, welche der Physiolog, der hier vom Künstler zu lernen hat, nicht vernachlässigen darf.

Ersetzt man in diesen Sätzen die Physiologie durch die Geographie, so können sie wörtlich auf das angewendet werden, was die Landschaftsschilderung im weitesten Sinne von der Kunst zu lernen

hat; nur stellt sich für die Geographie die Poesie neben die Malerei oder vielmehr vor die Malerei; denn von der Poesie haben die Landschaftsschilderer am meisten gelernt und werden sie noch immer zu lernen finden. Die Landschaftsmaler allein „als die Wegweiser in der Kunst des Sehens und Genießens zu rühmen, die uns Geheimnisse enthüllen, die das Auge des Forschers nicht sieht [19]“, vermag die Naturschilderung nicht, wieviel sie ihnen auch verdankt.

Wenn ich die zeichnende und die sprechende Schilderung nach ihrer Fähigkeit der Naturdarstellung abstufe – ich vermeide mit Absicht die engen, irreführenden Ausdrücke Naturnachahmung und Naturnachbildung –, so steht mir die Naturschilderung im dichterischen oder wissenschaftlichen Gewand höher, weil sie imstande ist, den höchsten Ertrag aus der Natur herauszubringen. Sie ist die beflügeltste unter den Künsten, schildert nicht nur das Äußere, sondern auch das Innere und vermag das Nahe mit dem Fernsten zu verknüpfen; sie schafft die tiefsten und die umfassendsten Naturbilder. Die Malerei und die Skulptur bilden einzelne Gegenstände oder Gruppen nach, aber ihr Feld ist immer räumlich beschränkt, und die Assoziationen, die sie hervorrufen, wohnen nahe bei den Gegenständen. Aber daraus geht freilich eine starke Konzentration auf das Geschaute hervor. Der Naturschilderer glaube darum nicht, mit dem Maler wetteifern zu sollen; höchstens in den großen Zügen und in der Stim-

mung wird es ihm gelingen, in der Wiedergabe von Formen und Farben bleibt jener überlegen. Der Schilderer, wenn er malen will, wird unfehlbar Kleinmaler.

Wenn das Alter einer Anschauung für ihre tiefere Begründetheit geltend gemacht werden darf, könnte auch darauf hingewiesen werden, daß es schon Breitinger bei Haller besonders auf den Beweis ankam, „daß die Poesie von den Zuständen und Vorgängen in der Natur viel klarere und anschaulichere Vorgänge zu geben verstehe als die Malerei."

Die Kunst bereitet uns die Natur zur rechten Erfassung vor.

In der Natur sehen wir auf einmal viel und vielerlei nebeneinander und in verschiedenen Tiefen hintereinander, wir müssen unsere Augen umhergehen lassen, sie bald auf die Nähe, bald auf die Ferne einstellen. Das Bild bringt uns alles auf einem engen Raum und auf derselben Fläche. Auch die Schilderung muß eine Auswahl treffen, kann nur aussprechen, was in wenigen Sätzen Platz findet, stellt nur die großen Massen und Linien und die maßgebenden Farben dar. Damit erleichtert sie uns das Eindringen in die Natur, legt uns sogar bis zu einem gewissen Grade die Natur aus. Doch muß auf beiden Seiten selbst der Schein von Mühe und Arbeit ausgeschlossen sein. Nur so kann die Naturschilderung als echtes Kunstwerk mit der Unmittelbarkeit der Natur wirken. Als solches muß es uns

den Eindruck einer freien, mühelosen Schöpfung machen, und so muß auch unser Genuß desselben sein. Es muß uns anschauen wie das Gesicht eines Menschen, das ganz Bestimmtes ausspricht; nicht der Baum, nicht der Berg, nicht der Bach, sondern das Gesicht der Landschaft soll zu uns sprechen. Wir streifen hier schon das Gebiet der Technik der Naturschilderung, das wir erst später betreten wollen.

Dichterische und wissenschaftliche Naturschilderung.

Es gibt eine freie Naturschilderung der Dichter, und eine Naturschilderung, die der Wissenschaft und manchmal auch der Kunst dient. Äußerlich unterscheiden sie sich oft durch die schmucklose Prosaform, in der die letztere einhergeht, während die andere die gebundene Rede vorzieht. Innerlich, als Reflex der Welt in einer Menschenseele, ist ein „Kennst du das Land?“ ebensogut Naturschilderung wie das Bild einer Landschaft beim beschreibenden Geographen, Reisenden, Historiker oder Archäologen. Der Zweck ist aber verschieden, und aus ihm ergeben sich Verschiedenheiten in den Mitteln.

Man könnte ja darauf hinweisen, daß uns die Poesie das Übersinnliche, das in unserem Leben sein muß, in der letzten Verfeinerung gibt: das ist, sagt man, die tiefe Kluft zwischen Poesie und Wissenschaft, daß letztere dies nicht geben kann. In demselben Sinne hat ein Dichter gesagt: Der Geschichtschreiber

weiß wenig, der Dichter muß alles wissen (Grillparzer). Allein diese Auffassungen gehen alle von einer viel zu engen Auffassung der Wissenschaft aus, wie wir in dem einleitenden Abschnitte dargelegt haben. Für uns liegt das Eigentümliche der Kunst darin, daß sie durch den äußeren Sinn zum Geist nicht nur sprechen, sondern den äußeren Sinn selbst befriedigen will. Die Naturschilderung erfüllt hauptsächlich die erste Forderung; der zweiten kann sie, wenn sie der Wissenschaft dient, nur in ganz geringem Maße gerecht werden; denn sie muß dann die Dinge nehmen, wie sie sind. Ein Aussuchen und Idealisieren kann es in dieser Naturschilderung nicht geben. Das Schöne tritt für sie ganz hinter das Wahre zurück. Die Naturschilderung, in prosaischer Form wenigstens, muß am allerweitesten der Gefahr ausweichen, schön sein zu wollen. Wir werden von ihr fordern, daß sie nicht den guten Geschmack verletze, und daß sie dem Großen und dem Schönen, das in der Natur ist, und besonders dem Großen, gerecht werde; aber ihre Hauptaufgabe bleibt die Wahrheit. Über Wahrheit und Wirklichkeit s. o. S. 30.

Der Dichter nimmt die Bilder, die er zum Vergleich braucht, wo er sie findet, es kommt ihm nur darauf an, daß sie dem dichterischen Zweck dienen; der Naturschilderer muß sich beschränken, seine Vergleiche dürfen sich nie so weit von dem Gegenstand entfernen, daß sie ganz neue Gedankenreihen sich abzweigen oder aufknospen lassen. In dieser Beziehung steht er dem Landschaftsmaler

ebenso nahe, wie er sich vom Dichter entfernt, der leichter die Seele als den Körper bringt. Für den Naturschilderer haben z. B. die vom Dichter gewählten Vergleiche der einzelnen Wolken mit lebenden oder Fabelwesen: Tieren, Bäumen, Menschenköpfen, Drachen, schon darum nicht viel Wert, weil sie von der Sache selbst wegführen. Deshalb bevorzugt er die Vergleichung der Wolken mit dem fernen Gebirge und dem dunklen Waldsaum. Nicht zufällig kehren diese so oft wieder, daß sie zur Schilderung der Wolken gehören, fast wie die Namen Stratus oder Cumulus.

Fogazzaro kann in seinen herrlichen Schilderungen des Luganersees (im Piccolo Mondo Antico), die alle erlebt sind, von der sonorità profonde del lago sprechen. Der Naturschilderer könnte vielleicht dieses tiefempfundene Bild gelegentlich aufnehmen, aber es bleibt doch immer ein dichterisches. Wievieles in dem Bilderschatz des reichsten und tiefsten aller dichterischen Naturschilderer, Jean Pauls, bewundert der wissenschaftliche Naturschilderer, ohne doch davon lernen zu können oder zu dürfen! Das letztere ist ja sicherlich noch möglich, wenn Jean Paul von dem veilchenblauen Himmel spricht; denn es gibt ein klares Blau, das an Veilchenblau grenzt; ebenso wie man von Grillparzer lernen kann, daß die Ölbäume violett vor dem italienischen Himmel stehen. Auch das schöne Bild: Kirschbäume versilbern mit einer herabgeworfenen Milchstraße von gefallenen Blüten den grünen Umkreis, wirkt wie eine feine Naturstudie. Und so auch: Ein vollbelaubter Wald braust, ohne sich mit einzelnen Ästen zu bewegen. Aber entfernt sich nicht schon zu weit von der Natur das Bild Jean Pauls: Noch eine Wolke glühte ab, aber

sie zerfloß, ehe sie sich ausbrannte; oder: Der indische Ozean schlägt die Pfauenräder seiner beleuchteten Wellenkreise vor meiner Insel.[20])? Und einen der schönsten und tiefsinnigsten Sätze aus dem Hesperus: Das Meer der Ewigkeit stand in Gestalt der Nacht auf dem Silbersand der Welten und Sonnen, und aus dem Meeresgrund blinkten die Sandkörner tief herauf, kann der Naturschilderer nur noch anstaunen, erreichbar ist das seiner Sprache nicht.

Die Schranken der bildnerischen Darstellung der Natur.

Das Gebiet der Naturschilderung ist weiter als das der Landschaftsmalerei. Mit Worten die Natur schildernd, können wir aus der Natur alles herausgreifen, ob es viele oder wenige interessiert. Die bildende Kunst ist und wirkt nur, soweit sie allgemeingültig ist, ihr Erfolg liegt im Allgemeinverständlichen und meist auch im Allgemeingefälligen. Damit ist der Bereich ihrer Darstellungen von vornherein begrenzt.

Der Realismus in der Malerei wird angepriesen, als ob es für ihn keine Schranke gebe. Zugleich soll aber der Maler ein fremdländisches Volk nicht so darstellen, wie es ist, sondern wie die allgemeine Vorstellung davon ist. Damit rechtfertigt man die idealisierten Bilder aus der heiligen Geschichte u. dgl. Ist es nicht merkwürdig, daß wir uns seit Jahrhunderten mit den sog. Naturvölkern wissenschaftlich beschäftigen, seit Herder sogar intensiv, ohne daß

die Kunst andere als vereinzelte Anläufe gemacht hätte, sie zeichnerisch oder bildnerisch darzustellen? Die Skulptur hat den Neger, dessen Körper in manchen Teilen sehr interessant ist, fast ganz vernachlässigt, und wie wenig haben die nordamerikanischen Maler aus den Rothäuten gemacht! Auch die exotische Landschaft, das Hochgebirge, selbst das Meer, soweit es unbelebt und nicht umufert ist, sind Quellen des Schönen und des Erhabenen, denen sich die zeichnenden Künste selten nahen. Sie fürchten offenbar, nicht verständlich genug zu bleiben.

Zu den Richtungen, in welchen sich die Landschaftsmalerei durch die Beschränkung ihrer Darstellungen auf sinnlich Erfaßbares eingeengt sieht, gehört auch die Darstellung des Ungewöhnlichen. Keine Galerie und keine Kunstausstellung kann, wie die Natur, Kontraste dicht nebeneinander bieten und dabei unaufdringlich bleiben. Wir sagen oft im Anblick eines ungemein farbigen Sonnenunterganges: Das würde gemalt unglaublich scheinen. Ein tropisches Urwalddickicht in der Fülle seines strotzenden, saftigen Grüns macht auf der Leinwand einen so schreienden Eindruck, daß wenige Maler es in seiner ganzen Grellheit wiederzugeben wagen. Der Regenbogen muß fast bis zur Unsichtbarkeit abgetönt werden, um nicht auf einem Bilde wie ein lächerliches Ordensband zu erscheinen. Er erträgt hauptsächlich nicht die Verkleinerung, ebensowenig wie der Sternenhimmel. Wie oft ist vom Sternenhimmel gesprochen, wie selten ist er gemalt worden! Auch

andere Naturbilder werden viel seltener gemalt als sie geschildert werden, z. B. die Aussicht von hohen Bergen oder auf die heidebraunen Berge von Schottland und Wales, von denen man sagt: Sie sind zwar voll Poesie, aber nicht malerisch.

Daß der Maler für die hohen Berge wenig übrig hat, da sie ihm mit ihrem Reichtum an Formen und Farben, ihren Licht- und Schattengegensätzen, durch so manches Schwere und Harte „kein Bild geben“, bezeichnet sofort den großen Abstand zwischen Landschaftsmalerei und Naturschilderung und zeigt, wieviel weiter der Bereich der letzteren ist. Wenn wir die fernen Berge auf manchen Bildern sehen, sind sie oft mehr um ihres tiefen Blaues als um ihrer selbst willen gezeichnet. Auch selbst in den Bildern eigentlicher Hochgebirgsmaler, wie Calame, kommt es offenbar nicht auf die einzelnen Formen in dem brandenden Wellensaume von Bergen an, der ganz fern am Horizont heraufdringt, als auf das blaue und schneeweiße Band, das derselbe um den Horizont zieht. Ich möchte sagen, mit den Wolken gehöre das zusammen, was der Landschaftsmaler vom Fernblick aufnimmt, und wolkenhaft ist denn auch die Behandlung desselben, besonders in den Farben. Die Kunst wird vielleicht nicht immer ihr höchstes Ziel mehr in der Durchbildung des einzelnen als in der Darstellung einer Menge, mehr in der Vorführung eines isolierten als eines gedrängten Daseins sehen und wird sich nicht immer von der Nachbildung der Gebirgsaussichten durch die Unmöglichkeit abhalten lassen, den Zauber des Unbestimmten in den nur dem scharfen oder bewaffneten Auge zugänglichen Abwandelungen der allgemeinen Berggestalt malerisch wiederzugeben.[21]) Doch allein schon die räumliche Schwierigkeit,

den langen Zug einer Rundsicht anders als auf einem schmalen Streifen darzustellen, wird dieser Wiedergabe Schwierigkeiten machen. Und außerdem zeigt uns die Geschichte der Landschaftsmalerei, selbst in ihren Höhepunkten, daß gerade in den Szenen, deren Formen- und Farbenreichtum am größten ist, z. B. in den alpinen oder norwegischen, der Maler unerwarteterweise viel eher zur Einförmigkeit neigt. Die gewaltigen Felsen, deren braune, tiefe Farben sich scharf von dem blendenden Weiß der schäumenden Bäche abheben, das Vorherrschen der dunkeln Nadelbäume, der Reichtum an Sträuchern und Blumen, zwingen den Maler, das Bild zu vereinfachen, die Fülle der Formen zu lichten, und die Folge ist dann eben jene Einförmigkeit, die zuletzt ermüdet. Van Ruysdael wiederholt sich viel öfter in seinen norwegischen als in seinen holländischen Landschaften, und weder Everdingen noch Ruysdael haben in ihren norwegischen Landschaften bestimmte Szenen wiedergegeben. So sehr strebten sie nur nach dem allgemeinen Charakter dieser Landschaft, daß man vergebens ihre Urbilder an bestimmten Stellen gesucht hat[32]), während gerade für Ruysdaels niederländische Landschaftsbilder die Örtlichkeiten oft mit großer Sicherheit angegeben werden können.

Mit diesen Beispielen haben wir schon einen Boden betreten, von dem nicht bloß der Wunsch, verständlich zu bleiben, sondern auch die Rücksicht auf die Beschränktheit ihrer Darstellungsmittel, die Kunst im allgemeinen fernhält. Man darf nicht vergessen, daß die Landschaftsmalerei eine Übersetzung der Natur in die Sprache der Kunst gibt; und wenn die Sprache nicht alle Gedanken und Gefühle der Menschen auszudrücken vermag, können noch viel

weniger der Stift und der Pinsel alles aussprechen, was die Natur ist und hat.

Ruysdael hat einst wundervolle Bilder von einheitlicher Stimmung aus den Dünen bei Haarlem gemalt. Seitdem hat die Blumenzucht, die im Frühling die Umgebungen Haarlems mit den bunten Farben und den intensiven Gerüchen der Hyazinthen und Narzissen erfüllt, aus dieser Landschaft das Entzücken des Dichters gemacht, aber das des Malers hat sich vermindert. Ein leuchtendes Meer, vom Sturm aufgewühlt, mag poetisch sein, malerischer ist ein stilles Meer in duftiger Luft, wo nirgends ein volles Licht, nirgends ein starker Schatten ist. Einen Vulkanausbruch zu beschreiben, ist eine herrliche Aufgabe für den Naturschilderer, denselben zu malen, haben noch wenig Künstler unternommen. Sogar eine blumige Wiese ist leichter zu beschreiben als zu malen.

Ein Bild ist immer nur eine stark verkleinerte Wiedergabe der Natur. Raumgröße ist also die Eigenschaft der Natur, der die Kunst am wenigsten beikommen kann. Selbst die größten Panoramen sind sehr stark verkleinert. Ein Bild ist also immer nur ein konzentrierter Auszug aus der Natur. Da wir selbst der Landschaft gegenüber klein sind, entspricht das Bild durch seine Kleinheit unserer eigenen Größe; wir können die Landschaft in diesem Auszuge mit uns tragen und jederzeit von der engen Wand unserer Wohnstätte auf uns wirken lassen. Indem wir diesen Auszug der Wirklichkeit betrachten, versetzen wir die Formen in die Wirklichkeit zurück, vergrößern sie im Geist. Daher können die größten Gegenstände im kleinsten Maßstabe den großen Ein-

druck der Natur in uns bis zu einem gewissen Grade zurückrufen. Unschätzbarer Vorteil! Stärker als dieser praktische Vorteil fällt aber für das Bild unsere Unlust in die Wagschale, die großen Erscheinungen der Natur immer wieder in ihren natürlichen Größen zu erfassen. Das Große ermüdet uns rasch, wir erholen uns bei dem verkleinerten Abbild, das uns die meisten Vorteile der Natur ohne den Nachteil der Größe bietet. Es ist wohl erlaubt, in diesem Sinne die Kunst eine Vermenschlichung der Natur auch in bezug auf die Größe zu nennen.

Auch die Zusammendrängung in eine Fläche, die besonders in der Malerei ein Näherbringen der Natur bedeutet, macht aus jedem Bild nur einen Auszug, einen Ausschnitt. Wo die Natur selbst dafür sorgt, indem sie isoliert und umrahmt, ruft sie Bilder hervor, die uns oft besonders wohl tun. Auch die Einheit der Stimmung nähert eine Landschaft dem Bildmäßigen, aber als Ganzes ist eine solche Landschaft dann doch zu groß, zerfließt gewissermaßen. Ein grauer Himmel, Wolken, die die Bergspitzen verhüllen, ein schlafender See darunter: das sind Elemente eines stimmungsvollen Bildes. Aber als Bild wollen wir sie in engem Rahmen beisammen sehen. Der Schilderung dieser Dinge mit Wort ist keine Grenze gesetzt, sie kann in wenigen Worten sogar mehr sagen, als wir sehen.

Eben deswegen liegt in dem Ausdruck: Diese Landschaft ist wie gemalt, etwas, das uns nicht gefällt. Zwar meint F. Th. Vischer, ein solcher Ausdruck brauche durch-

aus nicht affektiert zu sein; „die Form, der Luftschleier, der geistähnliche Blick des Lichtes bedingen diese Auffassung“[23]); wir fühlen ihm aber doch etwas Affektiertes an, und das kann nur daran liegen, daß eine solche „bildmäßige“ Landschaft immer etwas Eingeschränktes, Zugeschnittenes, ‚Zurechtgemachtes‘ haben wird.

Noé sagt von einem Wintermorgen am Chiemsee: „Durch die Luft draußen zieht sich ein anderer See von schwerem Nebel.“ Da liegt in diesen paar Worten der ganze, weite See vor uns und darüber der „andere See“, den wir uns noch viel ausgedehnter vorstellen können. Wer vermöchte das so zu malen, wie es hier gesagt ist, und nun so schlicht? Gerade weil der Kern der tiefen Wahrheit eines Naturbildes in der Einheitlichkeit jedes Ausschnittes aus der Natur liegt, die aber von tausend Zusammenhängen und Wechselbeziehungen bedingt wird, hat die Naturschilderung einen großen Vorteil darin, daß sie eben nicht auf das „Bildmäßige“ angewiesen ist.

Der Zusammenhang der Dinge in der Natur ist so allgemein und so innig, daß es eigentlich kein Lob zu sein scheint, wenn man von einem Landschaftsbilde sagt, es sei ein abgeschlossenes Ganzes. Sofern dies Folge einer vom Künstler gewollten Anordnung, ist es ein Fehler, in den ein Poussin verfiel, ein Fehler, den wir selbst bei den klassischen Niederländern finden, öfter freilich in den Gemälden als in den Radierungen. Findet aber der Künstler ein einheitliches Bild in der Natur, so wird er fragen: Ist es nur einheitlich, weil es symmetrisch ist? Oder

liegt die Einheitlichkeit in seiner großen, zusammenhaltenden Stimmung? Von dieser tieferen Einheit geht die stärkste Wirkung aus, in ihr liegt die innere Notwendigkeit einer Landschaft: das natürliche Zusammenstimmen aller Teile im Gegensatz zu der Komposition aus Elementen, die ursprünglich nichts miteinander zu tun haben. Es ist eine tiefere Harmonie, aus der die harmonische Stimmung der Landschaft notwendig hervorgeht (vgl. über verwandte Punkte oben S. 136 und 157).]

Die Malerei gibt uns in der Landschaft nur ein Augenblicksbild. Selbst das Beweglichste ist festgebannt. Was dem dargestellten Moment vorangegangen ist und was ihm nachfolgt und was hinter diesen Dingen ist, deren Oberfläche wir im Bilde sehen: von dem allen kann der Landschaftsmaler nichts unmittelbar wiedergeben. Verteilt er die Erscheinungsformen einer und derselben Natur auf eine Reihe von Tages- oder Jahreszeitenbildern, wie es einst häufiger vorkam als heute, so wählt er doch nicht genau dieselbe Landschaft dafür, das wäre zu schwerfällig, sondern er nimmt nur ähnliche und zeigt durch verschiedene Staffagen den Zeitunterschied. Das Nahen eines Gewitters kann er durch die Beschaffenheit der Wolken andeuten, aber sein Bild sagt uns nichts davon, ob dieses drohende Gewitter gerade diese Flur benetzen wird. Der Augenblick vor einem Sonnenaufgang mit seinen kühlen Lichtern ist oft gemalt worden, aber diese Morgendämmerungsbilder geben uns nur diesen Moment.

Sie erregen in uns die Erwartung, daß die Sonne nächstens aufgehen werde, und um so bestimmter, je klarer der Himmel ist. In einem Bilde „Nach dem Regen“ von Baisch sah ich die Wolken sich so deutlich zerteilen, daß ich schon das Funkeln der Sonne, die aus ihnen hervortreten wird, in den Tropfen der regenschweren Halme vorauszusehen glaubte. So ist es wohl möglich, in den „simultanen Eindruck des Ganzen“, der nur zeigt, was ist, auch etwas von dem hineinzubringen, was geschieht. Allein diese Rückblicke und Ausblicke, zu denen das Bild anregt, sind sicherlich nicht die Hauptsache. Sie sind nur ein Nebenprodukt des Eindruckes, den wir vom Gegenwärtigen empfangen. Die Naturschilderung dagegen hindert nichts, mit der Darstellung des Gegenwärtigen weiteste Ausblicke in die Vergangenheit, sogar kosmische, zu verbinden.

Das Landschaftsbild ist unter allen Umständen eine Ansicht von einem bestimmten Punkte aus, also im eigentlichen Sinne des Wortes einseitig. Nun bietet uns aber jeder Naturgegenstand ganz verschiedene Seiten dar. Besonders in dem Blick von der Höhe liegt immer eine Vervollständigung der Ansicht von unten; aber sehr oft gewinnen wir überhaupt eine um so wahrere Vorstellung, z. B. von der Natur eines Gebirges, je höher wir unseren Standpunkt wählen. Das Charakteristische des norwegischen Gebirges liegt nicht in den Tälern, die ganz alpin sein können, sondern in den Hochflächen. „Je höher unsere Standpunkte liegen, um so verschiedener wird

das norwegische Gebirgsbild vom alpinen. Das Auge schweift über ein weites steinernes Meer, in dessen Wellentälern sich Ansammlungen von Schnee finden, oder von kleinen Seen, halb aus Eis, halb aus Wasser bestehend[24])." Fast das Gegenteil kann man von den Felsengebirgen Nordamerikas sagen, die, von den Plains aus gesehen, breite, stumpfe Kegel, lange Gratlinien mit sanften Einsenkungen und Übergängen, Wellenlinien an den Horizont zeichnen, während die Täler und waldgefüllten „Parke", in die man hineinwandert und in die man von oben herabsieht, von alpenhafter Tiefe, Frische und Bewegtheit sind. Welches Landschaftsbild vermöchte uns nun dieses Innere zugleich mit dem Äußeren zu geben?

Wenn ich in den Fliederbaum hinaufschaue, unter dem ich diese Zeilen schreibe, scheint es mir, als sei der Reichtum die Eigenschaft der Natur, der die bildende Kunst am wenigsten gerecht zu werden vermöge. Böcklin hat die Pracht blühenden Flieders gemalt, aber womit dolmetscht er sie? Mit ein paar Lilafarbenklexen, womit er das Flutende des Blütenreichtums zur Not, nie aber die Schönheit der Hunderttausende von Einzelblütchen und ihre Fülle aussprechen kann. Gewiß ist das Werk eines großen Künstlers, wie Dürer oder Rembrandt, reich und mannigfaltig wie die Natur selbst. Es fehlt darin sogar nicht an abgewehten Blättern und Knospen, die sich nie entfalteten; und gerade in diesen liegt ja besonders auch der Eindruck

von Fülle, den die Natur macht. Im gotischen Stil liegt offenbar auch das Bestreben, dem Reichtum der Naturformen mit großen Kunstmitteln nachzukommen. Wer kann die Fruchtschnüre an den Domtüren von Pisa oder die Blumen- und Fruchtgirlanden Mantegnas oder der Della Robbia sehen, ohne daß ihn der Reichtum der Natur daraus anstrahlt? Aber es ist immer doch nur ein Auszug. Je mehr von dieser Art gegeben wird, desto größer wird sogar die Gefahr, daß die Kunst ihre wahre Aufgabe verkennt, die Natur durch den Geist zu vereinfachen, zu klären, zu deuten.

Die Zusammenziehung und Auswahl, die der Künstler vornimmt, bedeutet also in vielen Fällen eine Verarmung. Die Intensität der künstlerischen Wirkung soll uns darüber nicht täuschen, daß sie nur einen kleinen Teil der Natur gibt, sei es nun ein mechanischer Ausschnitt oder ein geistvoller Extrakt. Der Naturgenuß umfaßt mehr und Verschiedenartigeres als der Kunstgenuß, und deshalb vermag er auch eins gegen das andere abzuwägen, eins durch das andere zu verschönen, zu veredeln. Ich brauche mich auch nicht mit dem Augenblicksbild zu begnügen. Vor mir liegt ein breiter Berg, den ich nicht malen würde; er gefällt mir nicht, weil er etwas Angeschwollenes hat; aber da er in der weiten Natur liegt, wandert mein Auge zu den Ölbäumen, die ihn bedecken, und zu den Wolken über ihm, und wenn nun ein Sonnenstrahl am Mittag den Silberschimmer der Ölzweige entzündet oder dieselben

im Abendlicht sich violett färben oder eine Wolke dem runden Rücken aufruht, hat der breite Berg einen Wert gewonnen, den vorher niemand ahnte. Das „schön" in der Kunst bezieht sich eben nur auf das Auge, das „schön" in der Natur auf alle Sinne und eine Summe von verwickelten Assoziationen. Da sehe ich dann bald, wieviel Zufälliges in dem Begriff „Augenblicksbild" liegt, und wie arm und einseitig vor allem die augenblickmäßigste Wiedergabe, die Photographie, sein muß.

In der Natur wirkt die Landschaft einmal als ein Ganzes auf uns ein, und dann wirken ihre großen und kleinen Einzelheiten bis zum Grashalm und Kieselstein herab. Daher ist der Genuß landschaftlicher Schönheit immer abgestuft. Wir genießen nicht die großen Umrisse und Farbenflächen allein, wenn sie uns auch in der Regel zuerst fesseln; wir steigen von ihnen zu den Einzelheiten herab. Die Malerei kann aber von diesen Einzelheiten nur den kleinsten Teil geben. Eine Landschaftssilhouette bietet keine volle Befriedigung, ebensowenig eine reine Umrißzeichnung. Wir können in einer Gebirgszeichnung leichter Licht und Schatten entbehren, als die Linien und Punkte, die die Struktur des Gebirges erkennen oder wenigstens ahnen lassen. Daraus geht deutlich hervor, daß der Gesamteindruck einer Landschaft nicht für sich allein vollkommen ist, sondern der Einzelheiten bedarf, die das Wesen des Gesamteindrucks erst deutlich und verständlich machen. Sehen wir sie nicht, so denken wir sie uns hinzu. In

den Umriß eines Waldes, in die Silhouette eines Gebirges suchen wir die Einzelheiten hineinzutragen, die, wie man zu sagen pflegt, das Ganze beleben sollen. Doch dürfen wir darin nicht zu weit gehen, eingedenk der Schranken, die die Größe, die natürlichen Farben, die Entfernungen der Naturnachahmung im Landschaftlichen setzen. Gerade das Unbestimmte des Inhalts vieler Landschaftsbilder bringt eine wohltuende Zerstreuung mit sich, aus der wir langsam zum Gefühl der Stimmung der Landschaft kommen.

Nicht bloß das zeitlich Aufeinanderfolgende, auch das räumlich Auseinanderliegende kann die Naturschilderung verbinden, und eines ihrer Hauptmittel ist ja die Vergleichung, zu der sie die entlegensten Dinge heranzieht. Wenn Prschewalski die westlichen Randgebirge Nordchinas Alpengebirge nennt, so liegt darin ein orientierender Vergleich, der einen guten Teil Beschreibung überflüssig macht. Dem Landschaftsmaler steht solch abkürzendes Verfahren nie zu Gebote, weil er nicht mit Begriffen arbeitet; er kann einfach nur jede Landschaft von neuem wieder malen, sollte sie auch nur in Nebensachen von anderen abweichen, die er uns früher vor Augen gestellt hat. So hat also die Naturschilderung die Fähigkeit des umfassendsten Vergleiches, der selbst für ein kleines Motiv, wie das zwerghafte Birkenstämmchen eines Hochmoores, von Lappland bis Oberitalien und von Irland bis Kamschatka wandern mag.

Die Naturschilderung hat viel mehr Freiheit über Dinge wegzugehen, die unwichtig oder sogar unbequem sind, als die Landschaftsmalerei. Was das Bild gibt, das muß auch Linien und Farben haben und kann nicht unter einem gewissen Niveau von Deutlichkeit gehalten werden, während jene von demselben Gegenstand etwas mehr oder etwas weniger sagen kann. Die Schilderung paßt sich im allgemeinen besser der Forderung an, unbestimmt zu bleiben, sich bei der Distanz zu bescheiden, die nun einmal zwischen Natur und Kunst besteht, als die Malerei. Gemalte Flußschlingen haben immer etwas Beabsichtigtes, Gesuchtes und sind doch so natürlich! In der Schilderung erscheinen sie naturmäßiger. Die Schilderung kann eben andeuten, wo man vom Maler bestimmte Linien und Farben verlangt. Dieser mag Verschiedenstes zu einem Bild vereinigen und ausscheiden, was nicht der Vereinigung gemäß ist; aber er hat durch die Behandlung des Ganzen und Einzelnen zu beweisen, daß selbst der Tümpel sein Recht hat, wenn er nun einmal da ist. Der Schilderer kann ihn streifen, der Bildner muß mindestens das Licht wiedergeben, das ein Sonnenstrahl auf seinem trüben Wasser entzündet. Was ein Dichter mit den paar Worten:

Blauliche Frische, Himmel und Höh'! (Goethe)

in einem Augenblicke ausspricht, wie er es in einem Augenblicke empfand, könnte der Maler nicht in der genialsten Skizze ohne ein Masse von vielgebrochenen Linien, von Licht- und Schattenmassen und von Farben zum Ausdruck bringen.

Und darin liegt eben auch der Nachteil, der vielleicht der empfindlichste ist, daß die großartige Absichtslosigkeit, oder nennen wir es Naivität?, der Natur dem Landschafter so viel schwerer wird als dem Naturschilderer. „Kein Aufhebens" ist eine Mahnung, die naturgemäß für den mühsam arbeitenden Maler schwerer zu befolgen ist als für den Schilderer oder Dichter.

Wie tief diese Beschränkungen im Wesen der Kunst liegen, zeigt nichts besser als die Einfachheit der Vorwürfe und Darstellungsweise der japanischen Landschaftsmalerei, die gerade durch diese Eigenschaft auch uns ergreift. Einer der besten Kenner der japanischen Malerei, Gierke, sagt: Anmutige, leicht übersehbare und heitere Landschaften werden von ihnen mehr geschätzt als großartige. Sie wissen auch diese zu würdigen, aber jene sind ihnen sympathischer. Ein See, ein Strom oder die Meeresküste, durch einige Segler belebt und von waldbewachsenen, nicht zu hohen Bergen umgeben, oder ein fruchtbares Tal mit grünen Reisfeldern, einigen freundlichen, in Bäumen halbversteckten Dörfern, wieder umzogen von waldigen Hügeln, aus deren grünem Dickicht die bunten Tempel hervorlugen: das sind Szenerien nach japanischem Geschmack.[25]) Ist es nicht eben diese Einfachheit, zu der auch unsere Landschaftsmalerei aus klassischer und romantischer Gesuchtheit zurückgekehrt ist?

Die Linie ist nur eine Abstraktion und ein Hilfsmittel der Anschauung in der Darstellung der Landschaft. Die Umrißlinie, in der ich z. B. das Gebirge zeichne, ist nur der abgekürzte, stilisierte Rand eines Schattenrisses des Gebirges. Wenn ich, mit

dieser Zeichnung in der Hand, vor das Gebirge trete, so bin ich erstaunt, wie wenig davon in der Zeichnung ist. So ist es mit dem Umriß eines Baumes, eines Waldes und aller anderen körperlichen Dinge in der Natur. In Wirklichkeit sehe ich auch keine Umrißlinie, sondern einen umflimmerten, umflaumten Saum, und reichlich hereinbrechendes Licht reduziert einen dünnen Baumstamm auf eine wellig bewegte, dunkle Linie. Heute werden manchmal Föhrenwipfel duftiger gemalt als früher Wolken. Seit Rousseau gibt es Landschaftsbilder, bei deren taghellem Licht jegliche Linie in Farbenstimmung ertrunken ist. Nur dort hat die Linie eine größere Berechtigung, wo sie in der Natur selbst die Grenze einer ebenen Fläche bildete. Der Zeichnung des Randes eines Sees oder des Meeres wohnt daher eine viel größere Naturwahrheit inne; denn die Grenze zwischen dem Land und einer Wasserfläche kommt oft einer Linie sehr nahe. Von allen anderen Linien kann man sagen, daß sie nur kärgliche Auszüge der Wirklichkeit sind, die allerdings eine große Berechtigung haben, wenn sie als Symbole der großen Merkmale der Höhe und Tiefe an der Erde stehen, aber doch nie in der Natur so sind, wie wir sie im Bild verlangen.

Der Zeichner gewinnt eine „reine Kontur", indem er den Aufbau eines Berges aus tausend Blöcken und Schollen übergeht, der in entsprechenden Tausend von ein- und ausspringenden Winkelchen, von Licht- und Schattenflecken sich ausspricht. Es ist auch nicht an dem, daß die Reinheit der Umrißlinie immer ästhetisch angenehmer sei;

der vielzackige Umriß eines Waldgebirges ist uns in der Natur sogar wohltuender als seine abgeglichene Nachbildung. Und wenn auch das Rauhe, Schroffe, Eckige, Zerrissene im Nachteil stünde gegen das Sanfte, Runde, Fließende, so ist in der Natur ein reichlicher Ersatz geboten durch die Mannigfaltigkeit der Formen und Farben, die die Umrisse einschließen.

Die Naturschilderung steht darin freier als die bildende Kunst der Natur gegenüber, daß sie auf Staffage verzichtet. Ich glaube zwar nicht, wie Lotze, daß der vollste Eindruck der Landschaft nicht erreicht werde, wenn nicht das Bild Spur oder Erzeugnis menschlicher Tätigkeit enthält[26]), meine vielmehr, daß wir gern in einer Landschaft Spuren des Menschen suchen, sei nur eine Schwäche, der die Kunst nachgibt. Das Wesentliche bleibt doch in der Landschaftsmalerei und in der Naturschilderung die Anschauung der Natur selbst. Ist sie, ein Werk und Spiegel des Göttlichen, nicht groß genug für sich? Ist nicht die historische Landschaft immer dann langweilig, stimmungslos geworden, wenn sie die Natur als Nebensache, wohl gar als Dekoration behandelte? Daß wir im Blick von einem hohen Berge oder auf das weite Meer nur Natur vor uns sehen, tut sicherlich dem Genuß des Ausblicks keinen Eintrag. Aber es ist Tatsache, daß fast jede gemalte Landschaft ihre „vermenschlichende" Staffage hat, während die Naturschilderung in Worten sich von ihr und den gleichwertigen mythologischen Anspielungen eigentlich schon seit Salomon Geßner frei gemacht hat.

Was lernt die Naturschilderung von der Landschaftsmalerei?

Bei aller Verschiedenheit der Mittel und des Zieles gehen durch die Entwickelung der Naturschilderung und der Landschaftsmalerei Züge der Übereinstimmung. In beiden ringt die Natur ihre Stellung in der Kunst einer Auffassung ab, die nur den Menschen als würdigen Gegenstand gelten lassen will. Daher in der älteren Naturschilderung die Verwendung der Natur nur als Spiegel der Menschenseele, in der älteren Malerei die Zurückdrängung der Natur in den Hintergrund, wo sie nur den Raum auszufüllen, die Symmetrie herzustellen, die Farbe abzutönen hat. Die wiederkehrende Wellenlinie des Horizonts mykenischer Landschaften scheint zu sagen: Begnüge dich, Beschauer, aus mir zu sehen, daß die Handlung auf einem Boden vor sich geht. In beiden bildete das sentimentale Interesse an der Natur den Übergang von der Einförmigkeit dieser beschränkten Auffassung, die alles jenseits des Menschlichen ganz in der Ferne sieht, zu einer liebevollen Erfassung und Darstellung der äußeren Natur. Aber die Landschaftsmalerei hat diese Brücke früher geschlagen und von Anfang an viel fester als die Naturschilderung.

Jede Darstellung einer Landschaft hat es mit vielen, mannigfaltigen Gegenständen zu tun: Himmel, Wasser, Erde, Pflanzen, vielleicht auch Tieren und fast immer mit Menschen und menschlichen Werken. Die Mannigfaltigkeit reicht noch weiter. Denn auch

wo die Natur gleichförmige und gleichfarbige Flächen schafft, sind es Mosaikbilder aus unzähligen Pflanzen oder Kieselsteinen oder Sandhügeln. Es handelt sich also immer um Einheiten von innerer Mannigfaltigkeit. Und keine Naturform ist der nächstverwandten gleich; Berge, Bäume, Wolken sind einander immer nur ähnlich, Leben und Gestalt hat jede für sich. Die Landschaftsmalerei kann diese Dinge nebeneinander und hintereinander auf derselben Landschaft zeigen, und die Leinwand dazu braucht nicht einmal sehr groß zu sein. Doch braucht es immer Geist, um für die ganze Mannigfaltigkeit des Dargestellten den geistigen Punkt zu finden, aus dem sie zusammenzuhalten ist. Ein gut Teil Arbeit des Landschaftsmalers ist sein Ringen mit der Ungleichartigkeit der Gegenstände.

In der modernen Landschaftsmalerei gewahrt man allerlei Merkmale der Zusammenziehung zahlreicher Einzeleindrücke in wenige große, die den Sinn der Landschaft aussprechen oder ihn auch bis zum Schattenhaften leichtester Umrisse verflüchtigen. Die Belaubung der Bäume wird nicht ins Einzelne verfolgt, vielmehr läßt man die Blätter und Zweige in einer großen Farbenfläche aufgehen, in der nur noch feinste Lichtabstufungen das Leben einer Baumkrone erraten lassen. Daraus entwickelt sich naturgemäß die Verwandtschaft zwischen Wolkenzeichnung und Baumschlag; die Geschichte der Malerei zeigt uns, wie die Güte des einen mit den Vorzügen des anderen steigt, freilich auch die Gefahr, daß beide in den Zustand der Abstraktion übergehen. In den Bodenformen betont man mit dem vollsten Rechte alles,

was Bewegung des Geländes heißt; dazu dienen Täler und Bäche so gut wie Wege und Ackerfurchen. Mit diesen Mitteln ist man jedenfalls dem Schematismus der Bodenformen endgültig entkommen; man leiht jeder Unebenheit im Gelände Worte, und alle zusammen sprechen eindringlich das Wesentliche der Formen aus. Daß aber aus dieser Symphonie von Linien nicht immer die reine Harmonie zustande kommt, ist nicht zu erstaunen. Mancher Maler ist so sehr Forscher geworden, daß er aus seiner Aufgabe sich gar nicht mehr herauslösen, sich ihr nicht frei gegenüberstellen kann. Es gibt moderne Landschaftsbilder, deren Geländezeichnung an die gedrängten Höhenliniensysteme der topographischen Karten erinnert. Bei ihnen bleibt das Sichhineinsehenwollen in die großen Massen, die unter unserem Blick erst Leben gewinnen sollen, ergebnislos; denn sie drängen uns unerbittlich ihre Einzelheiten auf.

Die Naturschilderung steht dieser Aufgabe von vornherein anders gegenüber. Sie kann sich nicht auf die Aufzählung der vorhandenen Dinge einlassen, die sehr bald ermüdet, da sie nur zeitlich nacheinander geben kann, was räumlich in den allerverschiedensten Lagen zueinander vorkommt; ebendeshalb richtet sie sich auf den geistigen Punkt und sucht von diesem aus das Bild zu gestalten, gibt vielleicht überhaupt nur Stimmung wieder, so wie Prschewalski angesichts des Humboldtgebirges in Tibet schreibt: Gegenüber dem großen Horizont, der weithin sich erstreckenden Ruhe, den Bergriesen und der unendlichen Wüste atmete jede Brust freier; ein jeder fühlte sich dem menschlichen Elend entrückt und beugte sich

in Demut vor der Allgewalt und Majestät der unserem Auge sich offenbarenden Natur[27]).

In der Malerei kommt diesem Ziele am nächsten die tief empfundene Zeichnung, die die Vereinfachung der Landschaft auf ihre großen, monumentalen Linien anstrebt. Je mehr das gemalte Bild dem Beschauer überläßt, sich hineinzudenken, um so einfacher, ich möchte sagen lakonischer, darf seine Sprache sein. Beredt sind die zerrissenen, eiligen Wolken, die über einer Heide ziehen, wo eine Schlacht geschlagen worden ist. Wie anders wirken sie in den Worten des Naturschilderers, der sie beschreiben wollte, um sie in Beziehung zu setzen zu dem Kampffelde darunter! Er würde sich mit einer solchen Nebeneinanderstellung den Vorwurf der durchsichtigen Absichtlichkeit verdienen, die verstimmt.

Dem wissenschaftlichen Naturschilderer droht immer die Reflexion über die Dinge das Auge für die einfache Erscheinung zu trüben. Die Reflexion an die richtige Stelle zu verweisen, ist ein Teil seiner Kunst. Der Porträtmaler liefert ein gutes Bild nur, wenn er das Wesen einer Persönlichkeit „sans phrase“ wiedergibt, und so ist jedes Bild in der Naturschilderung dann am besten, wenn es vor den Beschauer hintritt mit der naiven Gegenständlichkeit, die in der Natur und in jedem großen Kunstwerke ist: „Seht, da bin ich!“

Für den bildenden Künstler ist die Gefahr nicht so groß; denn schon in den Elementen der Landschaftsmalerei liegt die Aufforderung an die Beobachtungs-

gabe zu scharfer Erfassung des Einzelnen, sei es Form, Farbe, Licht oder Stimmung, die dem wissenschaftlichen Studium der Natur zwar verwandt, aber von der Reflexion entfernt ist. Tiermaler und Blumenmaler sind in dieser Beziehung ihrer Zeit weit vorausgeeilt, und es ist bezeichnend, daß darunter Meister sind von anerkanntem Verdienst um die Wissenschaft, deren Gegenstände sie malten. Auch in Bergen und Wolken ist die Kunst der Wissenschaft vorausgeeilt (vgl. o. S. 50). Aus dem Werthalten der kleinen Dinge der Natur ist dann auch der Sinn für das Malerische in dem Menschenwerk: der Hütten, der Scheunen, der lehmigen Hohlwege, kurz die Allmalerei hervorgegangen, die nun wieder belebend auf das Naturgefühl und die Schilderung wirken mußte.

So wie die Wissenschaft in das Innere der Natur vordrang, so ist auch die Landschaftsmalerei von der äußeren Wahrheit des Einzelnen zum Kern, zur inneren Wahrheit, vorgedrungen, und diese lag hauptsächlich in der Luft und im Wasser, den verbindenden Elementen der Welt von Einzelbildern, in der sich sonst die Künstler und Dichter wie in einem Hain von Kulissen ergangen hatten, wo man zwischen Bäumen im Leeren wandelt. Die Naturschilderung des Geographen, die nur den Boden im Auge hat, vergißt leicht den Himmel und damit die Stimmung; der Landschaftsmaler verfährt dagegen so, daß er den Himmel auf seinen Bildern zuerst anlegt. Jene hat erst spät das Bedürfnis erkannt,

einer bunten Mannigfaltigkeit von Gegenständen, die sich in einer Landschaft zusammendrängen, einen entsprechenden Hintergrund und einen formenreichen Wolkenhimmel zu geben. Für die älteren Reisebeschreibungen gibt es so wenig Wolken wie für die Maler des 14. Jahrhunderts.

Die gemalte Landschaft wirkt immer als eine Einheit. Was in ihrem Rahmen ist, das wird zu dieser Wirkung herangezogen. Die Farben vor allem müssen zusammenstimmen. Der Beschauer muß in ihrer Harmonie den Eindruck haben, auf den Ludwig Pfau vor Corots „Studie in Ville d'Avray" das Wort geprägt hat: „Man meint, das Bild müsse anfangen zu klingen." Dann ist kein Unterschied zwischen den natürlichen Erscheinungen und den Werken des Menschen; sie mögen einander durchkreuzen, zu dieser Gesamtwirkung tragen sie doch bei. Eine Erscheinung kann vor allen anderen hervortreten; doch wird ihre Wirkung in der Landschaft durch ihre Umgebungen bedingt, und diese können wieder durch jene beherrscht werden. Ich kann nun eine Naturschilderung nicht einrahmen, aber in einer inneren Einheit, die ich suchen und aussprechen muß, liegt der Ersatz für den äußeren Rahmen. Gibt es doch auch Zeichnungen oder Farbenskizzen, die, unvollendet und ohne Rahmen, den Eindruck eines Ganzen und Fertigen machen. So mag der Geograph von dem Landschafter lernen, daß selbst in dem wissenschaftlichen Werke die innere Abgeschlossenheit, Vollständigkeit als Ergebnis der organischen Auf-

fassung und Darstellung ein realer Vorteil sei, wie es im übrigen auch ausfallen möge.

Im Wesen des Kunstwerks liegt weiter die Abgeschlossenheit, ich meine im Sinne von Reife. Das echte Kunstwerk steht nach allen Seiten hin vollendet vor uns da, wir wünschen es in keiner Beziehung anders. Wie viele Einzelheiten es auch enthalten möge, sie müssen alle zu einer höheren Einheit zusammengefaßt sein. Der einheitliche Gesamteindruck ist die erste Bedingung des Genusses dieses Kunstwerks. In ihm liegt es vor allem, daß der Genuß des Ganzen größer ist als der Genuß aller Teile zusammengenommen, weil gerade in jener Verbindung ein Teil den Reiz des anderen erhöht. So ist denn auch in der Entstehung eines Kunstwerks der erste Schritt die Wiedergabe der Hauptzüge, der zweite dann die Wiedergabe der Einzelheiten in Verbindung mit den Hauptzügen.

Dabei soll sich aber der Eindruck einer Landschaft aus den Einzelheiten zusammenweben, nicht aus einem Hauptgegenstand ausstrahlen, wie es bei Historienbildern meistens der Fall ist. Die Naturschilderung kann auch in allen diesen Beziehungen von der Landschaftsmalerei lernen. Gerade von ihr, die mit wenigen Worten alles sagen kann, soll nichts Halbfertiges geboten werden. Es kommt wohl vor, daß bei der Schilderung einer mannigfaltigen Landschaft die Farbe bei einem Zuge, z. B. einer dunklen Waldkuppe, angegeben, bei den anderen verschwiegen wird. Eine solche Ungleichheit ist nicht zulässig, das

Bild muß ebenmäßig vollendet sein und braucht darum nicht kleinlich zu werden.

Wenn einmal eine Geschichte der Naturauffassung geschrieben werden wird, von der wir einstweilen nur Bruchstücke haben, wird eines der anziehendsten Kapitel den Anteil der Künstler an der Naturkenntnis und -erkenntnis schildern. Man wird dann erfahren, daß die Summe der Naturbeobachtungen im 16. und 17. Jahrhundert viel größer bei den Künstlern als bei den Gelehrten war. Wie hoch standen Michel Angelo, Lionardo, Dürer in dieser Beziehung über ihren naturforschenden Zeitgenossen! Wie viele Sturmtage muß Rembrandt im Freien gewandert sein, um den Strichregen und das Wolkenchaos auf seiner berühmten Radierung: „Die drei Bäume" so zeichnen zu können. Man erzählt, Claude Lorrain habe als Jüngling manche Nacht im Freien verbracht, um Zwielicht und Dunkelheit, Abend- und Morgenröte genau zu beobachten. Wie könnte in seinen plastischen, symmetrischen Landschaften doch noch so viel Wahrheit sein, wenn er nicht die Natur gründlich gekannt hätte?[28])

Ich möchte hier auch an die Radierung erinnern, eine im Grunde untergeordnete Technik der zeichnenden Künste, die doch gerade, als die eigentliche Technik des Helldunkels, so viel beigetragen hat, die Auffassung der Landschaft zu vertiefen. Man kann sagen, die Radiernadel und das Ätzwasser, die beide zusammen so wesentlich beitrugen, daß die feinsten Abstufungen der Luftperspektive dem Kupferstecher zugänglich wurden, haben ihresgleichen nicht in der Poesie, die mit Worten arbeitet, höchstens in der Musik. Allein schon die undeutliche, schwankende Begrenzung der radierten Linien, im Gegensatz zur scharfen Linie des Stichels, ist darauf von Ein-

fluß; sie erlaubt anzudeuten, was auszusprechen schwerfällig wäre. Vor allem ist aber die abgestufte Ätzung mächtig. Sonnenuntergänge, wie Claude Lorrain sie radierte, sind überhaupt nur dem Radierer möglich, der vor allem die schwere, zitternde Luft, die über den Dingen liegt, wenn die Sonne nahe am Horizont steht, durch abgestufte Ätzung besser als der Kupferstecher geben kann; wie denn überhaupt das „Sichentfernen der Landschaft" vom Beschauer weg mit keinem anderen Mittel so erreicht wird. Daß die Landschaft aus der großen, fernen, plastischen Auffassung der Älteren herausgeführt, dem Menschenherzen nahe gebracht, befreundet wurde, dazu hat dieser äußerlich so bescheidene, innerlich so tiefe, kühne, gedankenreiche Kunstzweig der Radierung wesentlich beigetragen.

Die große Frage nach dem Rechte der Kunst, von der Natur abzuweichen, ist für die Naturschilderung als Gehilfin der Geographie sehr einfach zu beantworten:

Nur die Abweichungen sind gestattet, die in der Notwendigkeit gegeben sind, die Natur auf engem Raume und mit unvollkommenen Mitteln zur Darstellung zu bringen. Auf anderen Gebieten der Kunst mag ein größeres Maß von Freiheit gestattet sein, der Darstellung der Landschaft sind engere Grenzen gezogen. „Das Schweigen im Walde" von Böcklin ist keine Landschaft mehr, und die mythologischen Staffagen machen aus einfachen Landschaften heroische, bei denen wir eine unwahrscheinliche Zusammenstellung von Felsen und Bäumen oder nie gesehenen Wolken hingehen lassen, doch mit dem Gedanken, daß ihre Schätzung so wenig von

Dauer sein wird wie die der Kulissenklippen des Salvator Rosa oder der „schönen" Bäume von Poussin. Es gibt allerdings auch in solchen Darstellungen Unterschiede der Naturtreue; denn wer sehr vertraut mit der Natur ist, kann auch über das Bekannte hinausgehen und doch Dinge malen, die uns als Werke der Natur anmuten, weil sie in der Gewohnheit der Natur liegen. Es ist das dann doch immer eine Nachahmung der Natur, wenn auch nicht in Einzelheiten der von ihr gegebenen Formen. Daher liegt Übertreibung darin, wenn man z. B. von Böcklin sagt, die fortwährende intensive Beobachtung, verbunden mit einem staunenswerten, aufs höchste ausgebildeten Gedächtnis, habe ihm ein so lebendiges Naturgefühl verschafft, daß er beinahe mit der organischen Schöpferkraft der Natur selbst in die Schranken zu treten vermocht habe! So ist es auch mit den Naturschilderungen; denn wenn im Märchen die Bäume Laub aus Gold und Früchte aus Edelgestein tragen, so sind eben doch nur die Elemente der Natur etwas anders durcheinandergerüttelt als in der Wirklichkeit!

Rembrandt hat nie die Natur sklavisch nachgeahmt. Selbst die wundervolle Weide, einer der Lieblingsbäume des Künstlers, unter der der hl. Hieronymus sein Schreibgerüste aufgeschlagen hat, ist nicht genau so. Aber diese Freiheit im einzelnen, die doch im ganzen so wahr ist, erfüllt uns eben mit einer Art von Stolz auf das, was Menschen machen können, wenn sie in die eine Schale ein so großes Schauen der Wahrheit zu werfen haben,

daß die Schale des simpeln Sehens hoch auffliegt. Wenn wir dagegen bei Künstlern oder Dichtern von großem Können, wie G. Reni oder Racine, oft eine gewisse Plattheit oder Öde finden, so ist der Grund eben ihre Entfernung von der Natur ohne Entgelt; sie sind arm, trocken.

Wort und Stift ergänzen sich.

Bei allen Vorzügen der Schilderung bleibt für die Zeichnung immer so viel übrig, daß jene ohne diese unvollständig bliebe.

Das Bild behält immer vor der Schilderung den Vorzug, daß es die Landschaft uns unmittelbar vor Augen führt; es mag nur ein magerer Auszug der wirklichen Landschaft sein, den ein Bild, eine Zeichnung gibt: etwas von den Linien, von den Farben der Natur selbst ist immer darin. Und diese Sprache der Linien und Farben hat noch den Vorteil der Allgemeinverständlichkeit für sich, die Sprache der Worte dagegen ist von Volk zu Volk verschieden. Deswegen kann die Schilderung niemals ein Abbild geben, sondern sie kann nur durch Worte Erinnerungen wachrufen, wobei das Gelingen ebensowohl von dem Gebrauch der richtigen Worte bei dem Schildernden als von ihrem Verständnis bei dem abhängt, der die Schilderung vernimmt. Das Wort Meer ruft in dem, der es gesehen hat, andere Erinnerungen wach als in dem, der es nur aus den Büchern kennt; dem Kind aber muß es erst erklärt werden. Ein Bild des Meeres ist dagegen für jeden

Betrachter dasselbe. Weiter hat das Bild des Malers oder Zeichners den Vorzug, daß es einen ganzen Ausschnitt aus der Natur auf einmal gibt, während in der Schilderung die Vorstellungen aufeinanderfolgen, wie ich sie höre oder lese.

Die gemalte und die geschilderte Landschaft geben also zwei ganz verschiedene Darstellungen von demselben Gegenstand. Die gemalte Landschaft gibt hauptsächlich die Linien und Farben, wie sie sind, die geschilderte gibt den Eindruck, den sie auf unsere Seele machen. Es gähnt indessen keine Kluft zwischen beiden, vielmehr gibt es gemalte Landschaften, die ein gutes Teil von dem Natureindruck wiedergeben, und es gibt Schilderungen, in denen einzelne Punkte, Linien, Farben auf das deutlichste hervortreten. Aber doch wird niemals die Schilderung dasselbe geben wollen wie die Malerei.

Man stelle sich nur die Zeichnung eines schönen Gesichtes und die Schilderung desselben Gesichtes vor. Unendlich oft werden uns schöne Gesichter geschildert, aber niemals so, daß die einzelnen Linien und Farben nebeneinandergestellt werden wie in der Zeichnung, sondern immer nur so, daß der Hauptton auf der Wiedergabe der Wirkung liegt, die ein Gesicht auf den Schilderer gemacht hat. Entweder nennt der Schilderer es einfach schön und gibt uns damit sein Urteil, das wir nur hinnehmen können, oder er beschreitet den Umweg, uns die Wirkung des Gesichtes auf andere zu zeigen; oder endlich, er gibt die helle Farbe, das dunkle Haar, die roten Lippen, die schmale Nase, die feinen Ohren usw. an, wobei jede von diesen Angaben in dem Hörer oder Leser

ein Erinnerungsbild wachruft, das aber immer unbestimmt bleibt, weshalb denn auch das ganze Bild, das dieser Schilderer uns mit Worten zeichnet, etwas Unbestimmtes und Fragmentarisches behält. Wohl werden auch von ihm Einzelheiten betont, die gleichsam feste Punkte in das Bild hineinbringen und außerdem den Nebenzweck haben, durch einige bestimmtere Züge die unvermeidliche Unbestimmtheit der ganzen Schilderung zu verdecken.

Die Aufgabe des Stiftes kann es anderseits nicht sein, die Wirkung genau zu verdeutlichen, die ein Naturgegenstand und besonders eine Landschaft auf uns macht. Das wäre eine Wiederholung, und zwar wahrscheinlich eine schwächere dessen, was das Wort zu leisten vermag.

Es ist diese Wiederholung, die einem geläuterten Geschmack illustrierte Romane, Dramen, Gedichte so überflüssig erscheinen läßt; denn der Zeichner tritt hier mit dem Dichter in Wettbewerb, der nach der Natur der Sache in der Regel ungünstig für ihn ausfallen muß.

Von der landschaftlichen Illustration dagegen erwarten wir bestimmte Linien und vielleicht auch Farben, die so scharf die Beschreibung nie zu geben imstande wäre.

Wort und Stift sind also aufeinander angewiesen. Ohne das Wort ist auch das beste Bild unvollendet. Was ist eine Landschaft ohne Namen? Mindestens das Wo? der Gegend, aus der eine Landschaft genommen ist, wollen wir wissen. Gegen namenlose „Ideallandschaften“ haben wir eine entschiedene Abneigung. Ein unbenanntes Hochgebirgsbild, das man uns zeigt, könnte einen Abschnitt aus den Alpen

oder aus den Pyrenäen darstellen; sobald man mir aber sagt: Es ist aus den Alpen, und zwar aus diesem und diesem Teil der Alpen, entsteht eine ganze Reihe von Vorstellungen, die erst durch den Namen wachgerufen werden und die zur geistigen Atmosphäre des Bildes gehören. Nun erst erhebt sich meine Zwiesprache mit dem Bild über Allgemeinheiten, wird lebendig, ich komme in ein Verhältnis zu ihm.

Der Appell an gemalte Landschaften wird von der geographischen Naturschilderung in der Regel vermieden werden. Es gibt zwar ein klassisches Beispiel dafür, aber gerade dieses kann nicht zur Nachfolge anregen. Wenn A. v. Humboldt von der Laguna grande bei Cumanà sagt: „Unsere Blicke verfolgten die Krümmungen dieser Meerenge, die sich, wie ein Fluß, zwischen senkrecht abgeschnittenen und von allem Pflanzenwuchs entblößten Felsen ein Bett grub. Es erinnert dieser außerordentliche Anblick an den Grund der phantastischen Landschaft, womit Lionardo da Vinci das berühmte Bild Jocundens schmückt", so ist damit für die große Mehrzahl seiner Leser, die von diesem nur einmal gemalten Hintergrund keine klare Vorstellung haben, nichts gesagt. Abgesehen davon, daß dieser landschaftliche Hintergrund, den Muther „geheimnisvoll, märchenhaft unergründlich" nennt, wie das bleiche Weib, das durch diese Fluren wallt,[20]) nie in seinem blauschwarzen Ton in der Natur bestanden hat.

Das Persönliche in der Naturschilderung.

Die Wissenschaft ist unpersönlich, der Künstler im Naturschilderer fesselt uns und bereichert uns, indem er die „persönliche Note" findet, der ein ver-

wandter Ton in unserem Innern zuklingt. Sind seine Erlebnisse bedeutend und entsprechen seine Empfindungen und Gedanken denselben, weiß er sie endlich kurz und wirkungsvoll auszusprechen, so folgen wir jedem seiner Worte mit der Spannung und Teilnahme, wie etwa einer großen dramatischen Handlung auf der Bühne. Je sparsamer er dabei mit seinen Mitteln ist, desto mehr bringen wir aus uns selbst hinzu. Ich erinnere an Nansen in dem entscheidenden Moment seiner Durchquerung Grönlands: „Wir hatten ein eigentümliches Gefühl im Halse, während unser Blick den Tälern folgte und vergebens nach einer Spur von Meer spähte. Es war eine schöne Landschaft“![80])

In den älteren Reisebeschreibungen dreht sich alles um die Person des Reisenden, und so erschien denn auch die Natur nur so, wie sie ihm gefiel oder ihn interessierte. Die Erlebnisse wurden dann auf einer höheren Stufe das Mittel zur Belebung der Natur. Der Schilderer beschreibt, wie er die Szenen durchwandert, durchschifft; Martius nimmt sogar sein Verirren in den Mondogos, den Sumpftümpeln an der Amazonasmündung, und seine Furcht vor den darin hausenden Alligatoren, die er etwas übertreibt, zum Anlaß, um in die Schilderung dieser an sich reizlosen Landschaft etwas Abwechslung zu bringen. Der Fall wird aber selten sein, wo ein Naturschilderer den Leser derart fesselt, daß dieser sich für jede Einzelheit seines Lebens und Fühlens interessiert. Und diese Teilnahme wird außerdem immer sehr

vergänglich sein. Wieviel hat die heutige Generation von der Begeisterung für Livingstone behalten, die der vorigen seine Schriften nicht bloß anziehend, sondern teuer machte? Ein Livingstone, ein Nachtigal hätten es wagen dürfen, ihren Lesern sehr viel Persönliches mitzuteilen; es ist aber gerade ein Vorzug ihrer Schilderungen, daß sie darin Maß zu halten wußten.

Wie wenig kann es uns interessieren, welche Landschaft einem beliebigen Reisenden „schön" oder „angenehm" erschienen sei. Selbst von E. M. Arndt hätten wir von einer Bergaussicht von 1400 m in Jemtland mehr zu erfahren gewünscht, als daß er „Auge und Herz eine glückliche halbe Stunde lang im Anschauen der unendlichen Welt stärkte".[31]) Diese persönlichen Schilderungen, die doch im Grund mehr nur Aussprache als Schilderung sind, sind wie „Erinnerungen", die sinnige Reisende in Form von Blättern und Blumen, sauber im Tagebuch gepreßt, von merkwürdigen oder liebgewordenen Orten mit sich nehmen, um bei ihrem Anblick sich an die Orte zurückzuerinnern. Für den, der ihre Bedeutung nicht kennt, sind sie stumm. Höchstens rührt ihre Naivität! Selbst eine so milde Form des Persönlichen, wie wir sie bei Lichtenstein finden, wenn er z. B. das Kap S. Blaise schildert, wie es „in vorteilhafter Verkürzung" gesehen wird, so daß es „eine angenehme Verbindung des Hintergrundes mit dem Standpunkt bildet" [32]), will uns nicht ganz zusagen. Etwas anderes ist es mit gelehrten Anmerkungen, sofern sie nicht zu halben Büchern anschwellen. Sie seien aufs Notwendigste beschränkt. Auswüchse des Prioritätsstolzes und ähnliche sollen nicht darunter sein. Gerade Naturschilderungen vertragen keine persönlichen Bemer-

kungen unter dem Text. Es muß ein bedeutendes Interesse des Lesers für den Verfasser vorausgesetzt werden, wenn der letztere vollkommen unvermittelt sagen darf, wie A. von Humboldt, nachdem er beschrieben hat, wie tief organische Gebilde in das Innere der Erde hinabsteigen: „Das Gebiet der kryptogamischen unterirdischen Flora ist früh ein Gegenstand meiner wissenschaftlichen Arbeit gewesen.“ [32])

Nahe verwandt diesen „Erinnerungen“ sind die subjektiven Urteile, die weder eine Linie zeichnen noch eine Farbe angeben, sondern im besten Fall die Landschaft in irgend eine Gruppe oder Klasse reihen. Vor den großen Meistern der Schilderung waren Urteile wie schöne Ebene, romantisches Tal, pittoreskisches Gebirge allgemein üblich. Sogar ein Mungo Park, der so viel zu sagen hatte, ermüdet uns heute durch seine inhaltslosen Angaben über die „Schönheit der romantischen Landschaft“ am Senegal oder Niger, über die „gefällige Abwechslung“. Auch wenn ich ganz von den Unterschieden des Geschmacks absehe, ist meine Bekanntschaft mit dem des Naturschilderers selten so, daß ich sein „schön“ oder „reizend“ ohne weiteres annehmen möchte oder könnte. Bei Leopold von Buch tut es uns jedesmal leid, wenn er, der an anderen Stellen die Schilderung durch geologische und biogeographische Angaben zu beleben und zu vertiefen weiß, eine Gegend „malerisch“, die Landschaft zwischen Berlin und Hamburg „traurig und geistlos“, die Gebirge hinter Drontheim „charakterlos“ findet. Von allen diesen Urteilen,

was ist übriggeblieben? Gerade bei Leopold von Buch ist es um jede Zeile schade, die mit so inhaltslosen Sätzen gefüllt ist.

* * *

Die Naturschilderung ist die Wiedergabe von etwas Empfangenem. Man hat sie genannt die Gabe des Genius für das, was er von der Natur empfangen, zurückerstattet an die Menschheit. Dieses Verhältnis schließt nicht bloß die Treue gegenüber der anvertrauten Gabe, sondern auch ein Gefühl der Erkenntlichkeit in sich. Zwar rückt eine ganze Schule von Malern und Dichtern die Willkür des Empfangenden in den Vordergrund, der mit der Gabe anfängt, was er will oder kann. Die Landschaft wird einfach als ein seelischer Zustand bezeichnet. Das ist nichts als ein Paradoxon, in dem ein kleiner Teil dessen, was die Landschaft ausmacht, in ein täuschendes Licht gerückt wird. Das Subjekt hat ohne Frage sein Recht an dem Bild, das es schafft, aber dieses bleibt doch immer eine Nachschöpfung der Natur; übertreibt jenes sein Recht, so kann die dadurch entstehende subjektiv gefärbte Naturschilderung doch nur dadurch von Interesse sein, daß sie uns mit etwas verzerrter Deutlichkeit zeigt, wie ein und dieselbe Natur in verschiedenen Geistern sich spiegelt. Die Ehrfurcht vor Gottes großer Natur schwebe auch über der Schilderung des Kleinen und Einzelnen. Es braucht nicht Brockesschen Dankbarkeitsgestammels, wir wollen nur nicht die Natur

von unten her bekrittelt, wir wollen sie in ruhig dankbarer Stimmung dargestellt sehen. Das verstimmende Gewöhnliche mancher Schilderung, das wir uns gar nicht recht zu erklären wissen, liegt oft nur in dem Sichvordrängen einer unedlen, vorlauten Subjektivität, die außerdem in den meisten Fällen noch sehr uninteressant ist.

In der sonst stimmungsvoll gehaltenen Einleitung K. v. Seebachs zu dem Vortrag: „Über die Wellen des Meeres" macht es einen um so unbehaglicheren Eindruck, wenn hart hinter der „allmählich ersterbenden Welle" die „langweilige Fläche" des nördlichen Meeres kommt. Und Rüppell, der die Nubische Wüste „höchst uninteressant" nennt, wundert sich sogar, daß sie von Reisenden beschrieben worden sei.[34]) Wie kann irgend eine Meeresfläche jemals langweilig sein? Bei einem Naturforscher wie Seebach ist das Wort nur ein Versehen; bei einem anderen würde man sagen: Wie öde muß es in dem aussehen, der eine Meeresfläche langweilig findet! Der triviale Tourist mag nennen, was ihn langweilt, er mag finden, daß sich der liebe Herrgott bei der Erschaffung mancher einförmigen Länder „die Sache leicht gemacht" habe. Vom Forscher verlangen wir gerade wie vom Dichter das Gefühl dafür, daß im Zusammenhang jede Landschaft groß und schön sei. Und selbst einen Ausdruck wie „bilderarme Natur Ostdeutschlands" finden wir ungeeignet, abgesehen davon, daß er unzutreffend ist.

Im Grunde ist doch nur der ein rechter Naturschilderer, der uns sein Herz drinnen ebenso überzeugend zu künden weiß wie die Natur draußen. Denn nur dann klingt es in uns mit, wenn es in ihm

erklang, nur dann spricht seine Sprache zu unserem Herzen, wenn von seinem Herzen Blut und Pulsschlag darin ist. Nicht die kritische Wissenschaft findet das Wort, das in uns die Gefühle auslöst, die der Schilderer angesichts einer Naturszene empfand, nur das dichterische Fühlen vermag es. Wenn Adalbert Stifter von einem Waldsee sagt: „Man kann hier tagelang weilen, und kein Laut stört die durch das Gemüt sinkenden Gedanken als etwa der Fall einer Tannenfrucht oder der kurze Schrei eines Geiers“ [35]), so zieht uns das innere Erlebnis der durch das Gemüt sinkenden Gedanken beim Sinnen vor diesem Bilde, die Tiefe des Gemütes und das leise Schweben und Sinken, das darin ausgesprochen ist, unwillkürlich in seinen Bann. Damit ist etwas angedeutet, was sich nicht ganz sagen und noch weniger zeichnen läßt, und doch, das fühlen wir sofort, ist es der Grundton.

8. Das Wort.

Die Sprache als Mittel der Schilderung. Bild und Begriff. Das treffendste Wort. Die Schwerfälligkeit der Eigennamen. — Klassifikation und Wortbildung. — Die Kraft des Wortes. — Beschreibung und Schilderung, Genauigkeit und Allgemeinheit. — Wortreichtum. Übermaß der Eigenschaftswörter. — Der Ausdruck der Bewegung. Das Zeitwort. — Die bewegte Schilderung. — Die Aneinanderreihung und das Panoramische. —

Die Sprache als Mittel der Schilderung.

In unserer Erinnerung liegen zahllose Anschauungen, zum Teil in natürlicher Frische, so wie wir sie einst aufgenommen hatten, zum Teil in Auszügen, die nur noch die wesentlichsten Eigenschaften enthalten. Es liegen darin Anschauungen, die immer nur Ein Bild sind, und andere, in denen mehrere Bilder sich gleichsam einander decken, so daß wir von jedem nur Teile sehen. Ich kann mich an den Ätna oder an die Zugspitze in ganz bestimmter Lage und Beleuchtung erinnern und hege aber auch Vorstellungen von diesen Bergen, die keinem einzigen wirklich gesehenen Bild entsprechen, sondern aus mehreren gebildet sind. Jene ersteren allein sind echte Bilder. Der Ätna gesehen von Taormina bei Sonnenunter-

gang ist ganz anders als der Ätna gesehen von der Casa Inglese in der Morgendämmerung. Das sind zwei Bilder, die verschieden sind an Größe, Gestalt, Farbe und in zahllosen Einzelheiten; wenn ich sie aber miteinander vergleiche, so finde ich Gemeinsamkeiten, die sich wiederholen, von welcher Stelle aus ich den Ätna sehen mag: Die Höhe, die Breite, der flache Kegel, die Firndecke oder Firnflecke, die Radialstreifen kehren immer wieder, manches andere gehört dagegen nur einem einzelnen Bild. Jene wiederkehrenden Eigenschaften fasse ich in einem Auszug zusammen und lege ihm den Namen Ätna bei, die Bilder dagegen erhalten die Namen: Ätna von Taormina, Ätna von der Casa Inglese. Wenn ich vom Ätna spreche, taucht dann entweder eines von diesen Bildern auf, oder, wenn die Erinnerung blaß geworden, erinnert mich das Wort Ätna an den Auszug einiger Eigenschaften, den ich mit diesem Namen belegt habe. Nun sehe ich auch noch den Vesuv und den Stromboli und finde dieselbe flache Kegelform wie am Ätna, doch ohne die Höhe und Breite desselben, auch ohne den Firnmantel. Indem ich nur jene übereinstimmenden Umrißlinien ausziehe, erhalte ich den Begriff Vulkan, der daher Anschauungen umfaßt, die viel weniger Gemeinsames haben als die, welche ich Ätna nenne. Wenn ich endlich an den Apennin komme, sehe ich Bodenformen, die mit diesen Vulkanen nur die Erhebung und im allgemeinen die Ausbreitung von einem Gipfel nach unten hin, die Böschung, teilen. Ich nenne sie Berg. So habe

ich nun eine Reihe Begriffe: Ätna, Vulkan, Berg, die sich um so weiter von den einzelnen Anschauungen entfernen, je mehr davon sie umfassen. Ein umfassender Begriff ist sozusagen dünner, enthält weniger Anschauungen als ein engerer. Nur ein Bild aber ist ganz Anschauung selbst. Und je Bestimmteres ein Begriff sagt, desto leichter ruft er die Erinnerung an das Bild hervor.

Ein Stück der großen, weiten Welt ist in jedem Menschen in Form von solchen Sinnbildern, die verkleinern, zusammenziehen und klassifizieren, vorhanden; dieselben vermenschlichen die Welt, indem sie die Massen zu Sinnbildern verflüchtigen. Je näher nun ein Erinnerungsbild meiner Anschauung steht, um so mehr Leben hat es auch, um so wärmer spricht es aus meinen Worten auch den an, dem ich es mitteile. Umgekehrt: Die Begriffe sind leblos, kalt, daher auch unfähig, Gefühl zu wecken. In älteren Erdbeschreibungen findet man häufig Sätze wie diese: Der Boden ist verschieden, die niedrigsten Gegenden sind an der Elbe, die Gebirge vereinigen sich mit Böhmen usw. Die wirken wie aus einer Tabelle oder einer Katasterrolle genommen. Es sind trübe, entseelte Worte ohne Glanz und Bild.[36])

Ursprünglich wollte die S p r a c h e die Anschauung jedes Naturdinges aussprechen, zu welchem Zwecke sie es näherbrachte, verkleinerte, hervortretende äußere Merkmale heraushob und sie für das Ganze setzte. Statt Landrand oder Seerand sagte sie das Abgeschnittene oder das Abschneidende, der Abfall, oder sie erinnerte an Biegung, Becken, Rippe (costa, Küste); statt Höhe, Berg u. dgl. sagte sie Wall,

Rücken, Kopf, Spitze, Horn. Diese Bilder verlieren mit der Zeit ihre Bedeutung und werden entweder zu Namen bestimmter einzelner Dinge (Goldküste, Parseyerspitze, Krottenkopf, Nebelhorn) verwendet, mit denen sie sich zu einem neuen Bild verbinden, oder sie werden durch immer vielfältigere Anwendungen umfassender, allgemeiner, abstrakter, so Küste, Gestade, Gebirge. Ist die Abstraktion der Begriffe so weit gediehen, daß z. B. in der Küste von dem Saum nur noch die Linie da ist, so bleibt dem Schilderer nichts übrig als von neuem zu den Quellen hinabzusteigen und aus der Anschauung der Küste einen grünen oder falben Rand, einen bunten Teppichsaum u. dgl. zu „bilden“, oder neue örtliche Bezeichnungen zu allgemeingültigen Worten zu erheben. So muß zum Werkzeug der Naturschilderung die Sprache immer wieder erneuert und umgebildet werden. Vor hundert Jahren stand keinem Geographen oder Geologen Fjord, Cañon, Klamm, Kahr, Firn zur Verfügung. Die Sprache ist nicht nur reicher, sie ist damit auch mannigfaltiger und beweglicher oder gelenker geworden; das zeigt nichts besser als die reiche Skala von Farbenbezeichnungen, über die sie jetzt verfügt. Einen türkisblauen See, einen kupferroten Wolkenrand, eine smalteblaue Gletscherspalte gab es selbst für Pöppig oder Martius nicht. Damals schien es ganz genügend zu sein, wenn man vom blauen Himmel sprach, man setzte vielleicht ewig oder lächelnd hinzu. Das „fleckenlose Himmelsblau“ eines klaren Spätsommertages war vielleicht das Äußerste, was man wagte. Daneben ist, beiläufig gesagt, die Sprache auch technisch korrekter geworden. Die ewige Schneelinie, die wir bei A. von Humboldt finden, wäre z. B. heute unmöglich.

Die Naturschilderung kann nicht ohne *innere Wärme* arbeiten. Ich möchte sagen: Wenn der Geo-

graph schildert, müsse sich sein Herz verdoppeln; denn er braucht ein Herz für die Welt, die er sieht, und ein Herz für die Sprache, in der er nun denkt und dichtet. Das ist so, wie der Goldschmied sich an den Edelsteinen freut, die er faßt, der Kunsttischler an den Masern des Holzes, das er verarbeitet, und beide zugleich an dem Werke, das sie mit diesen schönen Stoffen bilden. Man fühlt es jeder Schilderung an, ob eine Freude am Werk darin ist oder nicht; denn nur von ihr kann die Wärme kommen, die der Schilderung Leben gibt, und es erwächst daraus das Verständnis für die Sprache und für das, was damit zu machen ist.

Dieselbe Wärme muß auch den Schilderer antreiben, daß er nicht an den Dingen hinschleicht oder sich unter ihnen verliert, sondern sich in sie selbst hineinversetzt. Keine Naturform ist so spröde, in die unsere Phantasie sich nicht mitlebend zu versetzen wüßte, aber in dieser Phantasie muß Schwung und Kühnheit sein, um solches zu vermögen. Diese Kühnheit, die immer mit dem raschen Blick für das passende Wort verbunden ist, macht den Naturschilderer. Der Mut, sich aufzuschwingen, gehört zum Gelingen; es ist der Mut eines Murillo, eines Rembrandt. In der leidenschaftlichen Rede eines Dichters, die vor keinem Bilde zurückschreckt, aber auch nie einen Fehlgriff tut, daher sich mit imponierender Sicherheit ausspricht, springen die frischesten Sprachquellen. Das ist die Rede, von der Jean Paul (in der Unsichtbaren Loge) sagt: „Kein Gedanke kam

nackt, sondern jeder brachte sein Wort mit und stand in seinem richtigen Wuchse da, ohne die Schere der Kunst." Freilich gehört dann auch noch zur Wortbildung eine bestimmte Fähigkeit der Formgebung, des Prägens.

In Goethe, der die Dichtung und die leidenschaftliche Rede als die Quellen bezeichnet, aus denen die Sprache hervorfließt, hat die Naturschilderung ihren größten Sprachschöpfer zu verehren. Wie wir auf Waldwiesen durch fremde Blumen überrascht werden, die wir so schön nicht gesehen und nicht vermutet hatten, so treten in Goethes Dichtungen überall neue Wortgebilde hervor, deren jedes einen ganzen Naturzustand kurz und deutlich bezeichnet. Ich erinnere nur an Nebelfülle, Nebelmeer, Nebeltal, Nebelgeriesel, an Berge wolkig himmelan, grünumschränkt, an umflügeln, buschen sich zur Schattenruh; sein Vergleich der Lavafladen mit Eisschollen, das Wort Eisstrom für Gletscher, „eingeschwemmtes Tal" für das Val de Joux, sind sogar von wissenschaftlicher Genauigkeit. — Jean Pauls Verhältnis zur Natur ist ein viel weiteres, umfassenderes als das Goethes, aber eben deshalb hat jener nicht in demselben Maße wortschöpferisch auf die Sprache der Naturschilderung wirken können. Goethes Streben geht überall auf scharfe Umrisse, bestimmte Formen, kürzeste Aussprache des Wesentlichen hin, seine Naturpoesie ist daher eindringlich, eindrucksvoll, aber sie versagt gegenüber dem, was jenseits der scharfen Umrisse liegt. Goethe verweilt beim Wissenschaftlichen, Jean Paul geht darüber hinaus, weil seinem umfassenden Geist und weltoffenen Gemüt jede Grenzsetzung als ein Frevel erschien. Welcher Gegensatz: Goethe, der die Howardsche Wolkenklassifikation als eine große Tat begrüßte und

besang, und Jean Paul, der sagt: „Wie klein und falsch teilet der enge Mensch die zwei Kolosse der Erde in kleine benannte Glieder entzwei und tut, als reiche nicht dasselbe Meer um die ganze Erde" (Titan). Überkühne Bilder, die hart bis an die Grenze des Vorstellbaren reichen, wie „Der Morgenwind warf die Sonne leuchtend durchs dunkle Gezweig empor" oder „Die Morgenwinde spielten mit Kaskaden wie mit wassertaftenen Bändern und an den Bändern hing der überfüllte Wasserspiegel des Sees von den Bergen nieder" (beide im „Titan") hat Goethe nicht verwendet.

Die gewöhnlichen geographischen Begriffe sind viel zu umfassend, als daß ihre einfache Verwendung in den Naturschilderungen nicht verflachend und verblassend wirken sollte. Wenn ich sage, das Land nahm den Charakter der Wüste an, oder, in der Ferne zeigte sich ein Gebirge, zeichne ich nur mit Hauch und Schatten. In solchen Begriffen ist weder Linie, noch Körper, noch Farbe. Wir kamen an einen Fluß, wir durchschritten einen Wald, gibt ebenfalls nur ein Nebelbild. Wie bildlos ist Wald. Waldesdunkel rechnet man schon zur Poesie, aber wenn Livingstone erzählt, daß, als er nach wochenlanger Waldwanderung das Halbdunkel des afrikanischen Urwaldes verließ, es ihm war, als sei ihm eine Last von den Augen genommen worden, oder, wenn Campbell schon in einer der frühesten Schilderungen der afrikanischen Baumsavanne sagt: Der Reisende sieht sich von einem Walde umgeben, den er nie erreicht, da die Bäume in dem Maße auseinanderrücken, als er vorschreitet[37]), so sehen wir

ohne jeden Übergriff ins Poetische oder ins Botanische den dichten Urwald und den lockeren Hain vor uns hingezeichnet. Oder, wenn Richardson von den Sandhügeln einer Oase im Tuareggebiet sagt: Sie sind mit dem schönen Ethelbaum punktiert, sehen wir wieder ein Bild, so einfach der Ausdruck ist.

Allerdings ist in diesen Beispielen der Zweck nicht durch ein Wort, sondern durch eine Umschreibung erreicht und so geschieht es zumeist. Es gibt aber auch viele Fälle, wo ein treffendes Wort zur Verfügung ist und man gebraucht es nicht, weil man ein gewohnteres zur Hand hat. Um das treffende Wort zu finden, muß man vorher genau wissen, was die Sache ist, die man benennen will, und besonders nötig ist es, sie von anderen zu unterscheiden. Also Vermeidung schwankender Begriffe, Klarheit, Bestimmtheit! Vor einigen Jahrzehnten begingen viele Afrikareisende den Fehler, nicht hinreichend zwischen Wald, Hain und Busch zu unterscheiden, und so ist denn z. B. in Nachtigals Sahara und Sudan die Bezeichnung der Akaziengebüsche am Nordrand des Tsadsees als Wald völlig irreführend, besonders, wenn von den langen Stacheln der Akazien und der undurchdringlichen Dichte dieses Waldes zugleich die Rede ist. Mit einem Wald von Säulen ist in der Regel wohl ein Hain von Säulen gemeint, da das säulenartige Wachstum der Bäume nur bei lockerem Stande sich entfalten kann. Wir sehen hier, wie ein bereitliegendes Wort aufgegriffen und so verwendet wird, als ob damit alles gesagt wäre. Es ist, wie

wenn das Wort, einmal gefunden, dem Geist des Schilderers als das beste, ja als das einzige brauchbare erschiene. Das ist aber immer gefährlich.

Der Name des Begriffes Wasserfall fesselt den Geist des unselbständigen Schilderers so, daß er nichts mehr leisten mag als Höhe, Masse und Farbe angeben. Er meint, dies und der Name Wasserfall genügte! Daher kommt es, daß, nachdem Tausende von Wasserfällen geschildert worden waren, wir mit Staunen vernehmen von „vielbändrigen Fällen, die dem Fels in selten strenger Form angeschmiegt sind, deren Wasser wie eine wildzerrissene Draperie über die Felsen hängt und wo in jeder Schichtfuge ein silbernes Band liegt" (Heinrich Walser von den Oksedalsvand-Fällen in Norwegen). Wie nötig es ist, von konventionellen Namen loszukommen, mag ein anderes Beispiel zeigen, das der Wissenschaft näher steht. *Prärien*, *Pampas*, *Llanos* waren für die Leser von A. von Humboldt, Martius, Pöppig ganz besonders fremdartige Dinge. Aber diese seltenen Worte verloren ihre ganze Fremdartigkeit, als man anfing, die Dinge *Wiesen* zu nennen, wenn auch Wiesen, in denen ein Mensch sich verstecken kann, ohne sich niederzuwerfen, wie Koch von den hohen Gras- und Krautsteppen der Kabardah sagt.[38]) Zuerst sage man Wiesen, das gibt die Anschauung, auf die dann das Besondere einer Prärie, eines Llano usw. eingezeichnet werden mag.

Es ist indessen mit der richtigen Klassifikation und Nomenklatur nicht getan. Denn es gibt zahllose Ausdrücke, die man einfach in keine Klasse bringen kann. Sie wollen aber wohl unterschieden sein, und zwar ist es oft nur eine kleine Abstufung in der Form oder im Sinn, wodurch sie passender oder weniger passend werden. Es ist sachlich gleich,

ob ich Streifen, Gürtel oder Zone sage. Gewöhnlich sagt man, der Neigung für Fremdwörter folgend und vielleicht auch wegen des Klanges, lieber Zone. Und doch ist offenbar „eine Zone widerstandsfähigeren Gesteins" weniger klar als „ein Streifen widerstandsfähigeren Gesteins". Waldzone, topographisch angewendet, ist weniger deutlich als Waldstreifen. Und vielleicht ist sogar Höhengürtel verständlicher als Höhenzone. Streifen und Gürtel stehen eben unserer Anschauung näher, haben noch mehr vom Bild in sich, während Zone, besonders für den Geographen, der so viel mit den erdumzirkelnden Zonen zu tun hat, schon viel zu weit, zu allgemein ist.

Ich will den Kampf gegen das Wort Linie in geographischer Verwendung hier nicht noch einmal aufnehmen. Ich habe an anderen Orten schon mehrmals nachgewiesen, daß Grenzlinie, Küstenlinie, Schneelinie, Firnlinie, alles schädliche Abstraktionen sind, meist entstanden durch Ablesung von der Karte, oder überhaupt aus der Gewohnheit, in Tabellen und Profilen statt in Bildern und Körpern zu denken. Wer liest ohne Schaudern des guten Hugi: Die ewige Firnlinie stößt unzählige Gletscher aus? Linien im wahren Sinn des Wortes kennt die Wirklichkeit nicht; alle die ebengenannten Linien sind nur zusammengezogene Bänder, Ränder, kurz Räume.

Der Naturschilderung der gelehrten Reisenden und Geographen liegt immer die Versuchung nahe, aus dem Reichtum ihres Wissens zahllose Eigennamen zum Schmuck ihrer Bilder heranzubringen.

Es ist nicht alles notwendig, was da aufgewendet wird. Oft trägt es nur dazu bei, in uns das beruhigende Gefühl zu erzeugen, daß der Schilderer sein Feld und alles, was daran grenzt, sicher beherrscht; oft mögen auch die „herumsummenden Namen“ jene Art von Scheu hervorrufen, die Goethe vor dem Felde der systematischen Botanik empfand. A. von Humboldt schildert meisterhaft das Zodiakallicht, das er nicht bloß in der dünnen und trockenen Atmosphäre der Andengipfel, sondern in den grenzenlosen Llanos und wieder am Meeresufer unter dem ewig heiteren Himmel von Cumanà gesehen hat. Alle diese Ortsbezeichnungen haben nun nicht unmittelbar mit der Schilderung zu tun, aber sie sind auch nicht bloß Ballast; denn die Aufzählung läßt durchblicken, daß wir kein Augenblicksbild, sondern das Ergebnis zahlreicher Beobachtungen erhalten, die unter den verschiedensten Umständen angestellt worden sind; außerdem zeigen sie uns die Mannigfaltigkeit der äußeren Bedingungen, unter denen dieses Licht zu Gesicht kommt. Dagegen an anderen Stellen ist Humboldt der Gefahr der bloßen Überladung nicht entgangen. „Cimbidium und duftende Vanille belebt den Stamm der Anacardien . . . Rankende Bauhinien, Passifloren und gelbblühende Banisterien umschlingen den Stamm der Waldbäume“ sagt mit all den unverständlichen Worten doch wenig.[39]) Man gewinnt selbst noch aus dem „Kosmos“ den Eindruck, als habe A. v. Humboldt bei seinen Schilderungen tropischer Landschaften durch die Häufung

von Pflanzennamen, mit denen der gewöhnliche Leser keinen Sinn verbindet, gleichsam das dichte, verwirrende Wachstum der tropischen Pflanzen nachahmen wollen. Die Wiedergabe des Reichtums der Natur kann aber weder im Bild noch in der Schilderung durch die Aufzählung aller Einzelheiten geschehen. Darin sind beiden Schranken gezogen, und eben diese Beschränkung der Wiedergabe ist ja der charakteristische Vorzug und Nachteil des Naturbildes, sei es in Worten oder Linien und Farben. Auch selbst wenn die Fülle der Einzelheiten in Anmerkungen verwiesen wird, bleibt doch eine kunstwidrige Schwerfälligkeit übrig. Immer werden Eigennamen die Feinde der lebendigen Schilderung bleiben. Man begreift, daß z. B. ein Bergsteiger, der den Gipfel erreicht hat, in der Aufzählung der Berge schwelgt, die sein Blick umfaßt; er mag sie alle nennen, aber er soll nicht darüber vergessen, das Bild zu zeichnen. Die Namen mag er darübersetzen, wie im Panorama.

Die Gefahr liegt nicht, wie A. von Humboldt selbst meinte[40]), in der Neigung zu einer dichterischen Prosa, als vielmehr in dem Zwang, der der einfachen Sprache angetan wird. Die Prosa dürfte vielmehr sehr oft dichterischer sein. Treffender nennt Humboldt in einem Briefe an Varnhagen (Nr. 54) eine zu lange Partizipialkonstruktion und ein zu großes Konstruieren vielfacher Ansichten, Gefühle in einen Periodenbau als die Fehler seines Stils. Wohl im Hinblick auf Humboldt und seine Nachahmer, besonders Martius, gibt Eduard Rüppell in der Vorrede zu seiner Reise in Nubien (1829) ausdrücklich seinem „natürlichen Widerwillen gegen jeden nichts-

sagenden Qualm von Worten" Ausdruck. Jean Paul hatte schon in der Vorrede zum Hesperus unter den Naturgeschichtschreibern, „die den ganzen lateinischen Linné mitten in unsere Sprache hineinstellen, ohne andere deutsche Abzeichen als hinten die Aufschwänzung in deutschen Endigungen oder Schwanzfedern", namentlich A. von Humboldt genannt. – Folgende feine Bemerkung über Alexander v. Humboldts Stil hat Friedrich Nietzsche „Die Gedanken haben etwas Unsicheres, soweit es sich nicht um Mitteilung von Fakta handelt. Dazu ist alles in die Höhe gehoben und durch ausgewählte, schöne Worte mit Glanz überzogen: die langen Perioden spannen es aus. So erzeugt dieser Stil als Ganzes eine Stimmung, einen Durst, man macht die Augen klein, weil man gar zu gern etwas Deutliches sehen möchte, alles schwimmt in anreizender Verklärung in der Ferne: wie eine jener welligen Luftspiegelungen, welche dem Müden, Durstenden ein Meer, eine Oase, ein Wald zu sein scheinen." [41])

Die Kraft des Wortes.

Das Wachrufen einer Anschauung ist niemals die einzige Wirkung eines Wortes, sondern wenn ich das Wort nenne, ist es, wie wenn ich in einen weiten Raum voll Schläfern hineinrufe: es regt und reckt sich an allen Enden, und ich sehe vielleicht viel mehr Anschauungen sich erheben, als ich gewollt oder geglaubt habe. Ja, es gibt Worte von einer ungeheuer weit reichenden Kraft, sie vermögen den ganzen zeitlichen und räumlichen Umfang unserer Vorstellungen zu umfassen. Einmal können sie an Körperliches erinnern, das vielleicht scharf umrissen,

wie eine Wirklichkeit, vor unserem inneren Auge auftaucht, und dann wieder können sie Gedankenreihen anknüpfen, die überhaupt nicht ausgedacht werden können. Es kommt mir dabei eine Bemerkung aus Grauls Reisen nach Indien in den Sinn: Ein scheinbar geringes Wort, aber so voll Sinn, daß ich es mit dem Brahmanen einen Tautropfen auf des Grashalms Spitze nennen möchte, in dem sich ein gegenüberstehender mächtiger Baum spiegelt. — Welcher Unterschied allein zwischen dem nächsten Sinne von Sonnenaufgang und dem Gedanken: Diese Sonne geht nicht nur mir, sie geht allen Menschen, ja allem Leben auf der Erde auf! Das sind schöne und erhabene Verbindungen. Man vergesse aber nicht, daß, je mehr Gedanken ein Wort anregt, desto schwächer seine bildgebende Kraft wird. Die Naturschilderung hat es immerhin in erster Linie mit Anschauungen zu tun. Die Naturschilderung kann die genauesten Angaben über einzelnes mit dem Versuch verbinden, das Allgemeinste des Eindruckes, das Geistige auszusprechen. Sie kann jetzt die einzelnen Pflanzenarten schildern, die einen Sumpfwald des Mississippideltas bevölkern und bei dem Worte Taxodium daran erinnern, daß so ungefähr der miozäne Wald Deutschlands ausgesehen haben mag. Sie kann einen Meteorstein beschreiben und sich unvermittelt von dieser Sonderaufgabe zu dem Gedanken an seinen Weg durch den Weltraum und sogar an die Milliarden Meteorsteine erheben, die in die Sonne stürzen mögen. Daß gerade darin

ein Vorzug der Naturschilderung liegt, hat man erst spät erkannt. Die Schilderungen der Reisenden, auch die Völkerschilderungen, sind noch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts fern von Schwung und Weitblick, trocken, fast hohl.

Der große Simon Pallas meinte noch erheblich später: Nachrichten von unbekannten Gegenden sind kundigen Lesern angenehm, sie möchten noch so mittelmäßig vorgetragen werden. Wer empfindet es aber nicht als einen Mangel der Pallasschen Natur- und Völkerschilderungen, daß sie sich meist nicht über die trockene Beschreibung erheben? Darin liegt der Hauptgrund, daß Pallas unbillig weit hinter A. von Humboldt zurückgestellt ward. [42])

Die Klassifikation in der Wissenschaft und in der Kunst.

Was könnte weiter auseinanderzugehen scheinen als die wissenschaftliche Klassifikation, die die Dinge, die in der Natur zusammengehören und dort namen- und nummernlos sind, sondert und benennt, gewissermaßen etikettiert, und das künstlerische Schaffen, das die Dinge genau so geben will, wie sie in der Natur zusammen vorkommen? Und doch steht die naturwissenschaftliche Klassifikation den Absichten der Kunst durchaus nicht so fern. Eine höchst trockene Wissenschaft, die vergleichende Osteologie, entdeckt, daß die Nilpferde mit den Schweinen nahe verwandt sind: dadurch erhält der Vergleich dieser Riesensäuger Afrikas mit ihren langen, niedrigen, plumpen Körpern mit urweltlichen Schweinen eine feste Grund-

lage, und dieser Vergleich erleichtert mir die Vorstellung der Erscheinung jener fremden Tiere in der afrikanischen Landschaft. Wenn also Nachtigal von den Ufern des Tsadsees schreibt, wie die Nilpferde dort in Sümpfen „herumgrunzen", so ahnen wir diese tiefere Begründung des Bildes. Seitdem die Wolken klassifiziert sind, ist die Schilderung der Luft und des Himmels bedeutend leichter und ebendadurch lebendiger und mannigfaltiger geworden.

Wo immer die Zerlegung eines überfüllten Begriffes in kleinere, natürlichere Bestandteile gelungen ist, hat sich die Klassifikation ein Verdienst um die Sprache der Schilderung erworben: Tafel, Horst, Schild, Rumpfgebirge sind in diesem Sinne freudig zu begrüßen, so wie früher Gebirgsfalte, Klamm, Cañon, Kahr zu begrüßen waren.

Im Interesse der Plastik der geographischen Sprache ist dagegen der Erweiterung morphologischer Begriffe zu widerstreben; denn je mehr sie umfassen, desto formloser, unbildlicher werden sie. Ich stimme Hettner voll zu, wenn er vom „Graben" sagt, das Wort sollte auf längliche Einbrüche beschränkt werden, welche auch morphologisch zum Ausdruck kommen.[48]) Dieser Wunsch ist für alle Namen zu erheben, die Erdformen bezeichnen. Es gibt Einbrüche im allgemeinen und eine besondere Form davon sind die Gräben.

Die Klassifikation hat uns für das umfassende Wort Wolke vier neue gegeben: Stratus, Cumulus, Cirrhus und Nimbus, die in ihrer Verdeutschung: Schichtwolke, Haufenwolke, Schäfchenwolke und Gewitterwolke, jedes ein Bild geben, das die fernen Wolken mit naheliegenden Erfahrungen verbindet.

Es ist genau so in der Naturgeschichte der Pflanzen, Tiere und Steine; vor Linné hatten die Beschreiber ungenau und flüchtig gesehen; die Klassifikation rückte eine ganze Anzahl von Dingen erst in den Gesichtskreis; Linné selbst erfand Bezeichnungen für Wurzel, Blatt- und Blütenformen. „Wenn man Autoren vor und nach Linnés Reformation liest, findet man die Sprache ganz unähnlich", sagt Rudolphi in seiner Linné-Biographie.

Indem aber die Klassifikation die Dinge zugleich übersichtlicher macht, gibt sie auch dem Auge mehr Freiheit: es sieht jetzt mehr; weil es bestimmter sieht. Selbst durch die Kategorien einer künstlichen Klassifikation wurde die Welt für unser Auge reicher, indem sie sich teilte und ordnete. Damit hat sie zugleich eine Menge passendster, kürzester Namen geschaffen. Aus Einem vieldeutigen Worte machte sie mehrere eindeutige; damit nahm sie die Arbeit der Sprachbildung wieder auf, die früher auf demselben Wege (s. o. S. 297) gegangen war. Wir haben jetzt in der Sprache einen Reichtum der trefflichsten Worte für Naturgegenstände, aus der nicht bloß allgemeine Bezeichnungen für große Kategorien, wie Land, Wasser, Meer, Fluß, Bach, Berg, Hügel, Wald, Hain usw., geschöpft werden, sondern auch viel engere, eindringendere, wie Tal, Schlucht, Klamm, Kamm, oder Bezeichnungen für Bergformen, wie Spitze, Kopf, Kogel, Rücken, Grat. Dem Bedürfnis der Naturschilderung genügen aber diese so wenig, daß schon die Poesie neue Ausdrücke geschaffen hat, lange ehe die Wissenschaft nach ihren Grundsätzen dieselben Dinge unterschied und ordnete.

Indem die Unterscheidung und Klassifikation fortschritten, lehrten sie nicht bloß die Wissenschaft neue Formen sondern und festhalten, sondern sie haben auch der ästhetischen Naturbetrachtung neue Blicke eröffnet. Die Wissenschaft trug auf diesem Wege einen Teil der Schuld ab, die bei der älteren Schwester, der Kunst, aufgelaufen war. Wer sich an seine ersten botanischen, zoologischen oder mineralogischen Studien erinnert, wird dankbar der Bereicherung gedenken, die er erfuhr, als er Gattungen und Arten der Pflanzen, Tiere und Steine unterscheiden lernte. Mochte er auch nur die Kategorien einer trockenen, künstlichen Klassifikation gelernt haben; immerhin wurde die Welt um ihn reicher, denn sie teilte und ordnete sich.

Je natürlicher eine wissenschaftliche Klassifikation ist, um so besser dient sie der Naturschilderung. Künstliche Klassifikationen führen von der Wirklichkeit ab zu Begriffen, die oft ganz abstrakt sind, natürliche suchen die Erscheinungen in ihrer ganzen Wesenheit zu erfassen. Mit den Linnéschen Klassen und Ordnungen, die auf meist recht unscheinbare Merkmale begründet waren, konnte diese nicht viel anfangen. Es fiel auch dem Geschmacklosesten nicht ein zu sagen: Über die eben ergrünende Steppe waren zahlreiche Pflanzen der sechsten Klasse erster Ordnung verteilt. Wohl aber werden wir uns jederzeit an die natürliche Klassifikation halten können, die uns in der Familie der Liliengewächse oder Lilienartigen nicht bloß einen Begriff,

sondern ein Bild gibt, das wir unmittelbar in die Schilderung einsetzen können. Mit jenen Klassifikationen kann man vielleicht die der Berge nach ihrer Höhe, der Flüsse nach ihrer Länge vergleichen, die ebenfalls rein äußerlich blieben und durchaus keinen Bildwert hatten. Es gibt andere Klassifikationen, die nicht so künstlich, aber doch noch zu allgemein, zu umfassend sind, um der Naturschilderung dienen zu können. Gerade die Geographie hat davon genug. Solange die Geographie z. B. nur Flach- und Steilküsten unterschied, konnte sie dem Reisenden, der eine ferne Küste zu schildern hatte, keinen großen Dienst leisten; aber die Fjordküste, der griechische Küstentypus, das Korallenriff: das sind nicht bloß Kategorien, das sind Namen von Bildern. Wenn Tasman die Küsten Neuseelands, als erster Europäer, der sie sah, steil nannte, so war damit nur *eine* Eigenschaft bezeichnet, die allerdings wichtig genug ist; wenn aber Hochstetter sie eine Fjordküste nannte, so waren damit viele Eigenschaften zugleich genannt, wie Steilheit, Höhe, schmale, verzweigte Buchten, die tief ins Land hineinziehen, zahlreiche Inseln und Klippen u. dgl. Steilküste ist Abstraktion, Fjordküste fast Bild.

Endlich gibt es auch Klassifikationen, die der Naturschilderung darum nicht dienen, weil sie auf unrichtigen Beobachtungen beruhen, die das Auge des Schilderers trüben oder auf Nebensächliches ablenken. Wir haben oben S. 94 u. f. davon gesprochen, daß die naturwidrige Deutung der Gebirge und Berge als Werke großer Erdrevolutionen das Verständnis für ihre wirklichen Formen verkümmert hat, und wie sie infolgedessen von

Malern und Schilderern auch ganz anders gesehen und dargestellt wurden, als sie in Wirklichkeit sind. So waren Spaltentäler (Abkühlungsspalten bei Passarge, Norwegen) und Erhebungskrater völlig irreführende Klassifikationen.

Wenn die natürlichen Klassifikationen im allgemeinen für die Naturschilderung besser sind als die künstlichen, so ist damit nicht gesagt, daß die Naturschilderung alle natürlichen Klassifikationen brauchen kann. Nur dann trifft dieses zu, wenn die natürliche Klassifikation Bilder gibt. Deswegen sind solche Kategorien wie Lilienähnliche, Fjordküste, Aufschüttungskrater sehr brauchbar, wogegen Amentaceae, Hebungsküste, Graben fast keinen Bildwert haben. Bei Faltungsgebirge kann ich mir noch ein Bild von aufeinander folgenden Höhenrücken und Tälern machen, dasselbe paßt aber auf stark gefaltete Gebirge nicht. Sogar Lilienähnliche, Fjordküste sind schon etwas zu allgemein, um bestimmte Bilder zu geben. Wenn jemand schreibt: Die Einfahrt in den Hafen von Port Jackson (Sydney) erinnert mich an die in die Bucht von Christiania, so ist mehr Bild darin, als wenn er von jener Einfahrt sagt, sie gleiche einem Fjord. Man kann sich Klassifikationen denken, die speziell für die Naturschilderung gemacht sind, und wir haben ein klassisches Beispiel davon in A. v. Humboldts physiognomischer Anordnung der Pflanzen, die später von Grisebach in wenig geschickter Weise erweitert worden ist.

Es gibt in der Natur Dinge von so wechselndem Charakter und so mannigfaltiger Eigenschaft, daß

sie sich auf den ersten Blick der Klassifikation ganz entziehen, und auch bei tieferem Eindringen in ihr Wesen bleiben ihre Erscheinungsformen schwer zu trennen. Wer möchte die Sonnenuntergänge und Sonnenaufgänge klassifizieren, wie man die Wolken klassifiziert? Ein Sonnenuntergang bei vollständig klarem Himmel in schwachem Goldlicht ist allerdings ganz verschieden von einem blutroten Sonnenuntergang im Nebel und dieser wieder von dem Eintauchen der Sonne in lange, dunkle Schichtwolken, aus deren Lücken es wie flüssiges Gold quillt. Indessen sind das die drei unterscheidbarsten Sonnenuntergänge. Man könnte höchstens noch den Untergang bei hochstehenden kleinen Wolken, die rosenrotes Licht reflektieren, danebenstellen; aber diesem ist das Verschwinden der Sonne hinter hochgetürmten Haufenwolken verwandt, und eine Grenze zwischen beiden gibt es nicht. Ebenso gleicht ein Sonnenuntergang im Wüstenstaub oder in der mit Eiskristallen erfüllten Atmosphäre eines Polarhimmels dem Untergang im Nebel, durch den die Sonne als rote Scheibe glüht. Hier ist offenbar die Voraussetzung der Klassifikation der Zustand des Himmels, und sie wird sich daher an die bekannten Wolkenklassifikationen anlehnen.

Kann die Klassifikation in derselben Weise, wie sie Wolken, Küsten, Berge, Pflanzen nach ihren Formen scheidet und sie mit Namen belegt, auch die Landschaften selbst unterscheiden und benennen? Jede Landschaft ist ein Ganzes für sich, das aus

sehr verschiedenen Naturerscheinungen besteht, die dem Himmel, der Erde, dem Wasser, dem Leben angehören, und nicht zuletzt kommt auch der Mensch mit allen seinen Werken dazu, ohne die man sich viele Landschaften gar nicht vorstellen kann. Die Klassifikation müßte diese oft sehr reich zusammengesetzten Landschaften, jede für sich, neben- und übereinanderstellen, so wie man etwa die gemalten Landschaften in Seestücke, Wald-, Gebirgs-, Flachland-, Wüstenlandschaften, Städtebilder usw. teilen könnte. Wenn auch der bunte Inhalt Schwierigkeiten macht, so glaube ich doch, daß eine geographische Landschaftskunde dieselben überwinden kann. Die von den Geographen unterschiedenen Naturgebiete sind offenbar großenteils ohnehin schon Gebiete von besonderem Landschaftscharakter, so daß also jenem Bemühen vorgearbeitet ist.

Beschreibung und Schilderung. Genauigkeit und Allgemeinheit.

In dem Werke des Naturschilderers ist zu unterscheiden, was er beschreibt und was er schildert; denn das ist durchaus nicht eins, wie wir schon in der Einleitung gesehen haben. Die Beschreibung kann ein einfaches Nebeneinanderstellen der Eindrücke sein, in der Ordnung, wie sie in der Natur stehen, die Schilderung strebt dagegen nach

der Reproduktion des ganzen Bildes, wie es sich der Seele des Beobachters eingeprägt hat, wobei Hauptsachen hervortreten, Unwesentliches zurücktritt. Über Beschreibung und Schilderung hinaus liegt die Wiedergabe der Stimmung, die die Landschaft in dem Betrachter erweckt hat; sie verzichtet auf Linien, Formen und Farben und sagt das Wesentliche mit wenigen Worten, die bald die Reflexion, bald das Gefühl eingeben mögen. Die Geographie macht von diesen drei Arten Gebrauch. Bald in Worten, bald mit Hilfe der Karten oder der Bilder beschreibt sie einfach, so wie sie etwa bei der Darstellung eines Stromes sagen wird: Der Strom beschreibt in seinem unteren Lauf, wo er in einem Bett aus seinen eigenen Ablagerungen fließt, zahlreiche Schlingen von 10 bis 15 km Länge und 2 bis 5 km Breite. In der Schilderung mag es heißen: Scharf geschwungen sind die vom Wasser abgeschnittenen Uferformen, in denen in der Konvexität der Schlingen der zähe, braune Mergel oder Ton steil zutage tritt. Endlich in der Zusammenfassung des Eindrucks: Dieselben geschwungenen Uferformen, die aus dem Meeresufer der Küstenstrom schneidet, gräbt hier in das Tiefland der Fluß: es sind die überall übereinstimmenden Formen bewegten Wassers. Oder in mehr dichterischer Empfindung: Durch das Feste gebunden und doch bestrebt, seiner eigenen Natur zu folgen, strömt der Fluß für kurze Strecken aus der Richtung seines Gefälles heraus, um gleich wieder in dieselbe zurückzubiegen. Dumpf und schwer wälzt

sich die trübrote Wassermasse, ist das Bild eines Steppenflusses Zentralasiens; das trübe, rötliche Wasser des Flusses enthält bei plötzlichen Überschwemmungen 10% Schwemmstoffe, ist die Beschreibung davon.

Die Schönheit der Linien, der Flächen, der Farben und die Stimmung sind nicht voneinander zu trennen. Die Schilderung muß sie nacheinander nennen, wird aber auf ihr Zusammenwirken bedacht sein müssen, sonst entsteht eine leere Umrißzeichnung oder eine formlose Farbenaufzählung oder ein verschwimmendes Stimmungsbild. Immer bleibt die Linie nur der äußerste Saum der Fläche, aber aus Farben und Licht geht die Stimmung hervor. Je disparater die Elemente eines Bildes, desto stärker ist die Stimmung zu betonen. Dichter lassen ganze Bilder in Stimmung untertauchen, Naturschilderer können daraus wenigstens für die Einheit ihrer Zeichnung lernen.

Wer in den „Flegeljahren" mit Vult auf sein väterliches Dorf im Abendschimmer herabblickt, wo es heißt: „Aus den Schornsteinen des Schlosses und Pfarrhauses und des väterlichen hoben sich vergoldete Rauchsäulen ins windstille, kühle Blau", oder wer weiterhin beim Erwachen desselben Helden die Spitzen der Abendberge und der Türme dunkelrot vor der frühen Julisonne stehen sieht und folgende Schilderung der Sonntagsfrühe liest: „Die Welt war noch leise, an den Gebirgen verlief das Nachtmeer, stille, ferne Entzückungen oder Paradiesvögel flogen stumm auf den Sonntag zu", der ist in eine feierliche, erwartungsvolle Stimmung versetzt, wie

sie den in die Heimat Zurückkehrenden und dem neuen Tag Entgegenharrenden umfängt. Auch ohne Gleiches in Wirklichkeit erlebt und empfunden zu haben, fühlt er mit und nach.

Die einfache Beschreibung kann immerhin schon durch die Auswahl auf den schönen Eindruck ihres Bildes wirken. Theodor Studer schildert Mua auf den Tongainseln: Mua liegt an einer reizenden Bucht, welche tief in den Nordrand der Insel (Tonga Tabu) einschneidet. Dieselbe ist von kleinen Inselchen, die alle mit Bäumen bewachsen sind, durchsetzt; am Rande der Bucht steht ein riesiger Banjanenbaum, dessen Äste noch über das Ufer weit hinausragen.[44]) Das ist im Grund nur eine Beschreibung, aber die Auswahl und Anordnung der Gegenstände nähert dieselbe dem Bilde.

Für den Dichter fällt die Forderung der topographischen Richtigkeit der Naturszene fast ganz aus; jedenfalls für den lyrischen, der fast ganz nur auf die Stimmung geht, die das Bild einhüllt, oder darüber schwebt. Der Epiker legt etwas mehr Gewicht auf den Schauplatz einer Handlung, der Dramatiker will ihn bei der Aufführung auf dem Theater sogar täuschend ähnlich geben. Ganz anders der Naturschilderer, der die Natur seinem Urteil nicht dargeboten weiß, wie ein Werk, das man beliebig umgestaltet. Er wird einen Berg, der rechts steht, nicht auf die linke Seite versetzen. Nur im Unwesentlichen können wir ändern; besonders dort, wo die Entwickelung des Gegenstandes auffordert, vor- und zurückzuschauen. Gerade darin liegt ein Vorzug der Schilderung, daß sie z. B. bei dem Strom, der

jetzt zahm dahinfließt, an den Zustand denkt, wenn er seine Ufer überflutet, und daß sie in der Blüte an die Frucht erinnern kann. Wir machen auch sehr oft die Erfahrung, daß die Naturschilderer größere Worte anwenden, als nötig ist. Manche halten nämlich Übertreibung für poetisch. Hat es aber irgend einen Zweck, den Ätna „aus einem tropischen Klima" seinen Schneegipfel erheben zu lassen,[45]) da er doch (in 37° 43′ n. Br.) tief in der gemäßigten Zone liegt? Es ist eine unerlaubte und obendrein zwecklose Übertreibung.

Die Forderung der Wahrheit bringt eine Reihe von Nebenforderungen, um die die Naturschilderung nie herumkommen wird; darin hat sich die Schönheit mit der Wahrheit abzufinden. Vor Maß und Zahl zurückzuschrecken, weil sie das Bild stören könnten, wäre eine ungeographische Schwäche; man gebe sie am rechten Ort, soll nicht die geographische Schilderung ohne sie in Haltlosigkeit und Verschwommenheit ausarten. Gerade die genaue Angabe einer Form kann dem Bilde erst recht Halt und Kern verleihen.

Adalbert Stifter sagt im „Nachsommer": Im grauen Himmel zogen die grauen Dreiecke der Gänse nach dem Süden. Sehen wir nicht diese Wanderscharen deutlicher, weil wir die Dreiecke sehen? Und Heinrich Noé sagt von einem Blick aufs Meer: Der Blick sonnt sich in einem Lichtbade. Denn da draußen glänzen die dreieckigen Schaumblitze der Zitterwellen, und weiterhin versinken Wasser, Luft und Küsten in ein einziges Tief-

blau. Leuchten nicht zwischen dem Unbestimmten des Lichtbades und des Versinkens in Tiefblau die Schaumdreiecke der Wellen doppelt deutlich vor uns auf?

Während auf der einen Seite absolute Vollständigkeit der Tod der Kunst ist und selbst in der einfachsten Beschreibung nicht erreicht werden kann, ist die Genauigkeit nie ein Fehler, und manchmal ist sogar die Umständlichkeit geboten. Adalbert Stifter sagt (im „Nachsommer"): Ich saß unter den alten hohen Linden im Garten und dachte nach, bis das späte Abendrot durch die Blätter derselben hereinfiel und die Schatten auf dem Sandboden so tief geworden waren, daß man die kleinen Gegenstände, die auf diesem Boden lagen, nicht mehr sehen konnte. Hier vertieft diese Genauigkeit der Angabe, wie dunkel es war, nur unsere Vorstellung. Mit Recht verschmäht der Schilderer manchmal nicht, zu sagen, was rechts und links im Bilde steht. Es ist an sich unwesentlich, aber es zwingt zu bestimmter Vorstellung. Wenn Nansen sagt: Auf dem Wasser schwammen hier und da einige Stücke Gletschereis, so ist dies „hier und da" mit Bedacht gesagt; Nansen fühlt, daß es für das Bild besser ist, daß der Leser eine Ortsbestimmung hat, sei sie auch undeutlich.

Daß Heinrich Walser in einer Schilderung von Bergen in Norwegen genau angibt, wo die Sonne untergeht, „ist der Himmel klar und die Sonne gerade in der Verlängerung des Hafens, der nach Nordwesten orientiert, untergegangen", gibt seiner schönen Schilderung des Lebens auf dem nun wunderbar goldgrün glänzenden

Wasser etwas um so Wohltuenderes, als später, wenn die Leuchtfeuer aufblitzen und die grünen und roten Schiffslichter gehißt werden, „Schatten und Reflexe sich verwirrlich mehren". Derselbe vergleicht den Hafen von Aalesund mit dem Hafen von Bergen. Da fühlen wir, wie sein räumlich genaues Denken uns sicher orientiert: Wir versetzen uns nach der kleinen Stadt Aalesund in Söndmöre. Dort stehen die Landstücke machtvoller, aber auch durch breitere Fluten getrennt, im Wasser. Fast eine jede Insel ist zugleich ein kühner, schöner Felsberg. Dort schaut von den äußersten Holmen ein breiter Strich offenen Ozeans herein, und zugleich dringt der Blick durch die offenere Fjordgliederung weit hinauf zu den alpenähnlichen vergletscherten Zinnen, Aiguilles und Hörnern der Berge von Söndmöre.

Was man die Nüchternheit einer Schilderung nennt, ist zumeist nur ihre Begrifflichkeit. Eine Schilderung kann steif oder ungeschickt sein und doch noch wirksam bleiben, solange sie der Wirklichkeit nachzeichnet; nüchtern wird sie erst, wenn sie Begriffe statt Linien, Flächen oder Farben verwendet. Wenn sie aber abgegriffene Begriffe wählt, sinkt sie bis zum Trivialen. Radde beschreibt einmal den Ausblick von Erserum und hebt dabei hervor, wie das Panorama am Abend durch „die vielfach geformten, im Lichteffekt bei untergehender Sonne langsam wechselnden Wolkenbilder außergewöhnlich schön" werde. Darauf folgt dann erst eine wirkliche Schilderung: „Dort bedingt die feuchtere Luft nicht allein jene oft drohenden Massengewölke oder die gezogenen Schichten der Stratuslager, welche beim Scheiden der Sonne

rauchrot durchleuchtet werden, sondern sie verleiht überdies den Gebirgskonturen eine dem Auge angenehme Weichheit und läßt sie in weiterer Ferne sanft verschwinden.“ Das ist nun ein Bild, man sieht etwas. Das „außergewöhnlich schön“ zeigte uns — nichts.

In der Naturschilderung war man immer dankbar für allgemeine Ausdrücke, die den Schilderer der Mühe überhoben, seine Empfindungen sich klar zu machen oder sogar zu analysieren. Deshalb ist so ein verwaschenes Wort wie romantisch überraschend schnell aufgenommen und verbreitet worden. Zum Glück ist das Wort, das fast nichts besagt, wieder außer Mode gekommen. Jetzt wird romantisch manchmal noch auf Gegenden von bewegten, aber nicht großen Formen angewendet, z. B. auf die Sächsische Schweiz und die ihr verwandten Täler der Oberlausitz. Man verbindet vielleicht noch damit die Nebenvorstellung des Einsamen ohne Größe, auch wohl des Theatralischen, Wolfsschluchtähnlichen u. dgl. Georg Forster konnte bei der Schilderung der ersten Ansicht von Otaheiti schreiben: Waldgekrönte Berge erhoben ihre stolzen Gipfel in mancherlei majestätischer Gestalt, oder konnte (in den Ansichten vom Niederrhein) von den lispelnden Fluten der sanften Derwent sprechen. Heute finden wir, daß „stolz“, „majestätisch“, „lispelnd“ nichts besagen, darin ist weder Bild noch Impuls.

Der Gebrauch solcher flauen Wörter ist immer mit zwei Fehlern behaftet; denn einmal steht das falsche oder ungenügende Wort da, und weiter steht es einem besseren im Wege. Wegen des zweiten Nachteils sind sie fast noch mehr zu vermeiden als wegen des ersten. Wenn Nachtigal beim ersten Anblick des Tsadsee die „Horizontlosigkeit“ der Wüste wiederfindet, so liegt nicht bloß in

dem übelgewählten Worte an sich ein Widersinn, sondern es fehlt uns nun auch die Vorstellung, wie denn der Horizont wirklich aussieht!

Es gibt dagegen auch Ausdrücke, von denen ich jede Einzelangabe, jede nähere Aussage fernhalten muß, wenn sie wirksam bleiben sollen. Wer zu jedem Gegenstand ein oder mehrere erklärende Eigenschaftswörter setzt, begibt sich des Vorteils der Licht- und Schattenverteilung in den Beschreibungen. Es genügt einmal, eine Sache anzudeuten, die ein anderes Mal eine genaue Bezeichnung erheischt. Wenn ich von dem Ernst des Nadelholzes spreche, darf ich voraussetzen, daß man weiß, es sei dunkel, regelmäßig verzweigt, trage keine bunten Blüten usw. Ich sage: der Laut der Brandung ist das einzige Wegzeichen bei einer Wanderung im Labyrinth der Dünen. Es kommt dabei nicht darauf an, wie die Brandung klingt, noch darauf, wie die Dünen aussehen. Wenn ich aber sage: Die Dünen dieser Seite der Insel sind hoch genug, um wie ein Naturdamm das dahinterliegende Marschland vor der Sturmflut zu schützen, so ist die Hinzufügung einer Maßangabe mindestens erwünscht. Dagegen sind Versuche von Maßangaben dort, wo die Natur der Dinge dem Maße abhold ist, im besten Falle nutzlos: „Die Luft ist doppelt so klar, als sie es sonst schon ist", versetzt den Leser in die unangenehme Lage, sich klar machen zu müssen, wie klar die Luft gewöhnlich sei, verwirrt, statt zu klären. Das ist gerade, wie wenn ich die Helligkeit einer Vollmondnacht ohne weiteres mit der eines Sonnen-

tages in Vergleich stellen wollte. Die Tiefe einer Schlucht wird merklicher, wenn uns gezeigt wird, wie hoch oben in der Luft ein Geier schwebt, der in diese Tiefe hinabspäht, wie es z. B. Lichtenstein aus Südafrika schreibt, oder, wie man aus der Meereshöhe von 2000 m in die Coloradoschlucht hinabschauend, den Strom stehen sieht, der in Wirklichkeit rasch strömt. Alle solche Angaben sind eindrucksvoll, ohne genau sein zu wollen. Selbst der Artikel kann zu einer gewollten Unbestimmtheit beitragen. Von Neapels weitem Hingelagertsein sprechend, sagt man besser: Nach dem Vesuv zu will der weiße Saum kein Ende nehmen, als: sein weißer Saum; denn die Unbestimmtheit stellt die Erscheinung als Bild bestimmter hin, einerlei, ob sie nun Neapel oder Portici heißt.

Wortreichtum. Übermaß der Eigenschaftswörter.

Die Naturschilderung neigt sowohl in den Gedichten, wie in den Reisebeschreibungen, in der poetischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Verwendung zum Wortreichtum. Sie sucht durch eine Masse von beschreibenden Beiwörtern eine äußere Ähnlichkeit mit der reichen, mannigfaltigen Natur hervorzubringen und vergißt darüber, daß das gar nicht ihr eigentlicher Zweck sein kann, den man doch nur in der Auffassung des innersten Wesens der Erscheinung und in dessen zusammengefaßtester Aus-

sprache suchen kann. Was in der Naturschilderung das Übermaß beschreibender Worte, das ist in der Landschaftsmalerei die kleinliche Genauigkeit, die jedes Blatt einer Buche naturtreu abmalt, dafür aber den Gesamteindruck des Baumes verfehlt. Mit den geringsten Mitteln und in der kürzesten Form möglichst viel zu sagen, das führt zum höchsten Ziel in der Naturschilderung. Denn diese Ökonomie bedeutet nicht allein die Konzentration der Aufmerksamkeit des Hörers oder Lesers, sondern kann auch nur aus der geistigen Vertiefung des Schöpfers dieser Schilderung selbst hervorgehen. Die wortreichsten Schilderungen sind in der Regel die seichtesten. Wenig Worte, diese gut gewählt und jedes an seinem Platz, sind das Merkmal der guten Landschaftsschilderung. Es ist verführerisch, nach homerischem Muster mit einem einzigen bezeichnenden Worte den Namen einer Naturerscheinung zu verbinden, so daß beide gewissermaßen unzertrennlich, wie verwachsen sind. Aber die zu häufige Wiederholung besonders der Eigenschaftswörter in derartigen Verbindungen verführt zu stehenden Phrasen. Für den, der wirklich beobachtet, wogt nicht jedes Getreidefeld, rauscht nicht jeder Wald, ist nicht jede Quelle eine murmelnde. Wir erkennen gerade daran den liebevollen Beobachter, daß es heißt: Das Getreide wogte nicht, sondern stand unbewegt, mit starkem Tau wie mit feurigen Funken angetan in der aufgehenden Sonne (Stifter). Und das Übermaß der Eigenschaftswörter ist über-

haupt für jede Schilderung lebensgefährlich. Gar leicht werden das anschauliche, selbständige Hauptwort und das belebende Zeitwort erdrückt von der Last der Eigenschaftswörter. A. v. Humboldt stellt der „starren“ Wüste den „wellenschlagenden“ Ozean gegenüber. Sind aber die Dünen nicht auch Wellen des Sandmeeres? Und ist das Wellenschlagen nicht eine höchst oberflächliche Erscheinung des tiefen Meeres? Man könnte viel eher die Wüste als lebensarm dem lebenhegenden Meere entgegenstellen. Wo der „wiederkehrende“ Frost bald die „entwickelte“ Knospe tötet, bald die „reifende“ Frucht erhascht, lesen wir in den „Ansichten der Natur“ und an anderer Stelle „die einträchtigen Litophyten“.[46]) Den Tropenhimmel „nie bewölkt“ zu nennen, ist einfach irreführend; denn gerade die mächtigsten Wolkenbildungen sind tropisch, und Cirrus und Nimbus kennt selbst der Wüstenhimmel. In Martius' vielgerühmter Schilderung der Einfahrt in den Hafen von Rio de Janeiro gelangt der Leser durch „kolossale“ Felsentore in ein „großes“ Amphitheater, aus dem der Spiegel des Meeres wie ein „friedlicher“ Landsee hervorglänzt und „labyrinthisch“ zerstreute, „duftende“ Inseln, im Hintergrund ein „waldiger“ Gebirgszug, wie ein „paradiesischer“ Garten emporgrünen.[47])

Es gibt auch unter den Eigenschaftswörtern kräftigere und schwächlichere, und die kräftigeren werden immer die sein, in denen etwas vorgeht. Wird man den folgenden Satz Stifters der Überladung zeihen? „Ich saß auf einem Steine und sah die breiten Schattenflächen und die scharfen,

oft gleichsam mit einem Messer in sie geschnittenen Lichter. Ich dachte nach, weshalb hier die Schatten so blau und die Lichter so kräftig, das Grün so feurig und die Wässer so blitzend sind.“ Als ich bei J. Payer eine Schilderung aus dem Meere um Franz Josephs-Land las, wo es heißt: „Die fernen Eisflöße unter der Sonne werden zu schwarzen Säumen zwischen feuerblitzenden Kanälen, in deren Spiegel die Mitternachtssonne zittert“ [48]), fragte ich mich: Sollte nicht dieser Polarreisende und Künstler von seinem deutschböhmischen Landsmann gelernt haben? Ohne tiefer in die Stilistik der Naturschilderung einzugehen, möchte ich noch von einem anderen Mittel, die Plastik der Sprache zu heben, ein paar Worte sagen. Der Schilderer wird immer den körperlicheren Ausdruck vorziehen. Es scheint ganz gleich zu sein, ob ich sage: Hoch im Blau schwimmen weiße Sommerwolken oder: Im hohen Blau. Im letzteren Fall verstärkt die Heranziehung des Eigenschaftswortes das Hauptwort. Im Blau klingt abstrakt, da blau keine Form hat; sobald ich aber sage: im hohen Blau, erscheint der hohe Himmel gleichsam ins Blau hineingewölbt. Es kommt hier also auf die Stellung an, die das Eigenschaftswort im Satze einnimmt.

Gerade in der Kürze und Gedrungenheit, sogar in der Wortarmut, können wir von poetischen Naturschilderern lernen; die gelehrten neigen viel eher zur Breite. Man muß die lakonischen Schilderungen oder auch ein absolutes Schweigen recht verstehen. Bei Jean Paul, bei Stifter, bei Noé herrscht oft in den Naturschilderungen ein gedämpfter Ton der Zurückhaltung; das ist ein bewußtes und beabsichtigtes Verzichten auf stärkere Mittel; sie kennen die Grenzen der Wirkung des Wortes und, ein tieferer

Grund, stehen der Natur voll Ehrfurcht gegenüber. Uhland war darin ähnlich, und wenn man sagt, Uhlands Poesie ruhe auf einer Grundlage gesunder, herber Nüchternheit (F. Th. Vischer), so ist sicherlich gerade auch diese Zurückhaltung in der Wahl der Naturbilder mit gemeint.

Ein schönes Beispiel von gedrängter Schilderung finde ich in einer Schilderung des Vorfrühlings von Cowper:

The primrose ere her time
Peeps through the moss that clothes the hawthorn root;

das verlegt die Szene zeitlich in den Vorfrühling, räumlich ins Gebüsch tief unten zur Weißdornwurzel: man weiß genau, wo das Moos und die frühe Schlüsselblume sind; und das ist alles in einem Satz ohne Eigenschaftswort gesagt, so selbstverständlich, wie es ein Wanderer erzählen würde, der es eben gesehen hat.

Es kann in der Sache liegen, daß die vollen Worte und breiten Sätze sich nicht herauswagen, daß der Schilderer gleichsam mit unterdrückter Stimme spricht. Von dem größten Gedankenreichtum wird die Sprache ebenso einsilbig, wie wenn uns die Natur mit Eindrücken überschüttet. Worin liegt der Reiz eines so einfachen Ausdrucks wie bei Stifter: „Tiefdunkle Bläue ist am Himmel"? Warum gefällt mir dieses soviel besser als eine gebräuchlichere Wendung? Das Geheimnis liegt zum Teil darin, daß in jeder anderen Wendung mehr der Himmel als das Blau hervortritt; aber nur dieses Blau ist klar, sinnlich nahe, während der Himmel bloß ein Begriff ist. Indem ich mir nun vorstelle, daß die Bläue am

Himmel ist, gewinnt der Himmel selbst an Wesenheit. Dazu das zurückhaltende „ist“. In diesem Sotto Voce ist gerade Adalbert Stifter Meister und Muster. Welche Fülle von Eindrücken in zwei Worten gibt aber auch Nietzsches „Entwölktes Schweigen“!

Wer Lakonismen aus Gedankenfülle sammeln will, halte seine Lese bei Friedrich Nietzsche. Die Abendbilder im „Zarathustra“: Der Himmel blickt klar, die Welt liegt tief, die rosenrote Stille, der Kreuzweg von Tag und Nacht. Oder das Meer bei Nacht: diese schwarze nächtliche Verdrossenheit, die Welle, die mit furchterregender Hast in die innersten Winkel des felsigen Geklüftes hineinkriecht. Liegt nicht in den paar Worten Nietzsches: Aus dem Überflusse heraus ist es schön hinauszublicken auf weite Meere, eine ganze Natur?[49]) Ein Naturbild, das in wenig Worten ungeheuer viel sagt, zeichnet auch Junghuhn in seinem „Java“: Wie Inseln in einem Meere liegen die Vulkane Javas . . . und ergießen ihren Rauch stetig in das stille Luftmeer.

Der Schilderer muß sich übrigens auch einmal ausschweigen können. Noé hat den Mut, nach eingehenden Schilderungen der Dolomitenlandschaft um den Paß von S. Vigil zu bekennen: Dort ist eine Anzahl von kleinen Hochseen, von denen einer weniger beschrieben werden kann als der andere.

So wirksam die lakonische Schilderungsweise manchmal sein mag, sie wird doch bei dem Naturschilderer nicht zur Regel werden. Man kann nicht alles mit Umrißzeichnungen bewältigen, besonders nicht die Farben und die Perspektive. Wir verlangen vom Landschafter, daß er die Dinge hintereinander zurücktreten lasse, und daß vor allem das,

was rückwärts ist, den Dingen im Vordergrund Raum gebe. Dasselbe fordern wir vom Naturschilderer: kein Gedränge, keine Überladung, die das Freie und Große erdrückt.

Bei den älteren Reisebeschreibern ist die geringe Ausdehnung der Schilderungen nur die Folge ihrer Ungewandtheit im Sehen und in der Sprache. Es war schon etwas, wenn sie in einer Dünenlandschaft ein erstarrtes Meer erblickten. Man wird nicht Sven Hedin den Vorwurf der Breite machen, wenn er in den Dünen der Takla Makanwüste gewaltige Wellen sieht, die eben im Begriff waren, auf den Beschauer loszurollen, aber unterwegs erstarrten und nur auf ein Zauberwort warten, um nach Westen weiterzurollen. Er kommt öfter auf diesen Vergleich zurück, schildert, wie der Sand, trotzdem er von granitharten Bergen stammt, denselben Gesetzen gehorchen muß wie das unbeständige Wasser, wie dadurch die Düne, das seltsame Mittelding von Meer und Gebirge, entsteht. Wenn seine Dünenschilderungen ausführlicher sind als die seiner Vorgänger, so sind sie doch noch viel mehr durch Beobachtung und Tiefe vor denselben ausgezeichnet.

Der Ausdruck der Bewegung. Das Zeitwort.

So wie bei einer Handlung die Bewegung die Hauptsache ist, so bezeichnet auch ein Zeitwort dieselbe kürzer und vollständiger als eine Anzahl von Haupt- und Eigenschaftswörtern. Von dem

Zeitwort an der rechten Stelle hängt die Wirkung eines Naturbildes in erster Linie ab; denn da unser eigenes Leben und Denken in Bewegung besteht, so leben und denken wir uns ganz anders in eine bewegte als in eine starre Schilderung hinein. Nur so erreichen wir die Lebendigkeit des Ausdrucks, die A. von Humboldt vom Naturschilderer fordert. Vor allem: was in Handlung oder Bewegung ist, dem gönne man sein Zeitwort als Handlungs- und Bewegungswort. Man lasse nicht den Eukalyptus in Blüte befindlich sein, sondern er sei ein Eukalyptus, der blüht, oder mindestens ein blühender Eukalyptus. Man gönne auch die Bewegung dem Teile, der sich bewegt, nicht dem, an welchem die Bewegung stattfindet. Wenn man auch sehr oft liest: Die Berge erheben sich aus den Gletschern, die Inseln aus dem Meere, so sind es doch nicht die Berge, die sich aus den Gletschern erheben, sondern die Gletscher liegen an den Bergen und umfließen dieselben, und die Inseln sind das Starre in dem umflutenden Meere. Es ist etwas anderes, wenn ich von dem Abschweben des Hintergrundes spreche, oder wenn ich sage: Die Landschaft schwebt im Licht; denn das Schweben will nur das Duftige andeuten, das die Massen durchscheinend und damit leichter macht. Man sagt: Die Vorsprünge der Küste befolgen eine meist geschwungene Linie, als ob ihnen die Linie vorgezeichnet sei; sie ziehen in geschwungenen Linien ist gewiß besser, aber der Sache selbst kommt es am nächsten, wenn die Wellen diese Linien ziehen oder bilden.

Frenssen sagt in den „Drei Getreuen“ von der Marsch: Jede Fußspur öffnet eine Quelle. Da sehen wir zwei Handlungen: das Schreiten des Wanderers, der die Spuren hinterläßt, und das Heraufdringen des Wassers, und aus diesen Handlungen entsteht in uns die Vorstellung von der nassen Marsch.

Wer die Sprache lebendig erhalten will, vermeidet die matten, abgegriffenen Zeitwörter bilden, betragen, vorkommen und ähnliche. Die Ebbe bildet nicht die Grenze der Küste, sondern zieht sie, bestimmt sie; die Bucht bildet nicht den natürlichen Eingang in das Land, sondern öffnet ihn oder kurz: die Bucht ist das Tor in das Land; die Ausdehnung der Nehrung beträgt 100 qkm ist hölzern im Vergleich mit dem einfachen; die Nehrung mißt oder bedeckt oder erstreckt sich über 100 qkm; statt: so weit kommt Flußwattenbildung vor, sage: so weit werden Flußwatten gebildet oder: so weit entstehen Flußwatten oder: so weit gibt es Flußwatten. Auch die Umschreibungen mit bezeichnen, nennen usw. führen ins Breite. Wozu sagt man: Die Watteninseln, die vor dem Wattensaume liegen, kann man als Wattenexklaven bezeichnen? Sind sie es etwa nicht?

Eine und dieselbe Bewegung kann immer mit verschiedenen Zeitwörtern bezeichnet werden, deren jedes, von einer anderen Naturerscheinung hergenommen, eine andere Art der Bewegung ausdrückt. Ein einziges Wort kann auf diese Weise kurz und treffend eine feine Nüance andeuten. „In meinem Busen zittert eine Flamme“ (C. F. Meyer) ist um

einen Grad feiner und dabei schärfer als „lodert eine Flamme“ und dieses ist wieder feiner als „brennt eine Flamme“. Wolken schweben, schwimmen, breiten sich aus, heben sich, sinken, wälzen sich. „Bleischwere Wolkenmassen wälzen sich über das Land wie eine Schlagwelle“: da verstärkt sich das „wälzen“ durch bleischwer, das zugleich an bleigrau erinnert, und die Schlagwelle deutet das Überschlagen und Branden des Saumes an, erinnert zuletzt an das Weiß der Wolkenbrandung.

Jean Paul erinnern zerrissene Wolken sogar an einen Vulkanausbruch: In dem schwarzblauen Himmel waren irrende Wolken um den Mond wie Schlacken umhergeworfen. Und die Abendröte steht nicht am Himmel, sondern gießt aus ihrer Vertiefung über die Schattenbeete der Täler ihre goldführenden Purpurflüsse aus. Von Jean Pauls beweglicher Phantasie und tiefem Denken kann der Naturschilderer gerade für die Darstellung der Bewegung ungemein viel lernen. Seine Nebel, die durch die Büsche kriechen oder ein Zugnetz durch die Landschaft schleppen, seine Bäche, die über die Wiesen waten, das Mühlrad, das wie ein gehendes Herz abendlich gerötetes Wasser treibt, kann man nicht nachahmen, aber lernen kann man daraus, wie die Natur lebendig gesehen werden muß.

Je stärker die Bewegung in einem Worte ist, desto kräftiger belebt es die Schilderung, und mit dem Leben wächst in der Regel auch die Plastik. „Morgenwind umflügelt die beschattete Bucht“ ist lebendiger als „umweht“; einen von Wolken umflossenen Berg sehe ich deutlicher als einen von

Wolken umhüllten. „Die Gewalttätigkeit der Burane“ sagt mehr als die Heftigkeit; man hört daraus das Rütteln des Steppensturmes und sieht ihn hereinbrechen und alles niederwerfen. Ich weiß wohl, daß das Meer nicht fließt, sage aber trotzdem, das Meer, das zum Horizont hinausfließt; denn in seiner Beweglichkeit liegt sein Fließen, und es folgt dem Anstoß, und die Beweglichkeit möchte ich eben hervorheben. Die Entwickelung der Ostsee ist unbestimmt, „die wandlungsreiche“ Entwickelung der Ostsee erinnert mich an die glazialen und postglazialen Hebungen und Senkungen, die in diesem Becken und in seiner Umgebung so rasch hintereinander gefolgt sind, die Vorstellung wird dadurch bewegter, gewinnt an Wahrheit.

Die bewegte Schilderung.

Jeder Vorgang in der Natur ist Bewegung, und vor allem ist Leben Bewegung. In der Schilderung der Natur muß Bewegung sein, und die Ruhe sei Ausruhen von der Bewegung. Was an einer Stelle stille steht, scheint nur, wie manche Wolken, zu stehen, weil es so fern ist, oder es ist von einer anderen Stelle dahingekommen, oder es breitet sich von ihr aus, oder ist nicht immer in der Gestalt dagewesen, wie wir es sehen; wer es schildert, blicke also auf den Weg zurück, vorwärts oder um sich. A. von Humboldt sieht auf der Silla von Caracas Alpenpflanzen in einer Schlucht; der einzige Satz: die sich in der Schlucht talwärts ziehen, macht daraus das Bild

einer Bewegung, und wir gewinnen ein deutlicheres Bild von ihrer Lage. Und indem er weiter hinzufügt, daß er unter dem Schatten dieser grünenden Pflanzenwelt das Dasein verborgener Bergströme vermutet[50]), empfängt die Landschaft noch mehr Reiz durch Bewegung; denn wir sehen den Zusammenhang des herabrinnenden Wassers und der es begleitenden Alpenpflanzen; wir erinnern uns, daß diese, in feuchten Nebeln der Höhen geboren, an reichliche Wasserzufuhr gewöhnt sind; wir glauben sie saftstrotzend, glänzend und von den Wellen bespült zu sehen.

Ein Empordrängen, wie von Wellen, ist in den tausend Höhen, die einen Gebirgshorizont umziehen, und wie den langgestreckten Massenerhebungen die Berge türmend entsteigen, das erinnert an Wellenspitzen. Der Vergleich der im Fernblick hintereinander hervortauchenden Kämme und Spitzen mit Wellen ist weder gesucht noch neu. Schon 1785 sagte Hacquet von einem Teil der Dinarischen Alpen, daß sie einem, „von einer ansehnlichen Höhe übersehen, wie bloße Meereswellen vorkommen". Das ist vielleicht die erste Verwendung dieses Bildes. Auch ist dasselbe keineswegs nur eine populäre Verdeutlichung, denn auch Baltzer nennt den Bächistock „gleichsam eine im Moment der wildesten Brandung erstarrte Woge". Es gibt Gebirge aus vielen langgestreckten, zusammengedrückt-rundlichen Erhebungen, die den breitrückigen Wogen ruhigen Seegangs gleichen; sie ziehen hinaus und beruhigen zugleich in ihrer Einfachheit. So empfand Adalbert Stifter im Böhmerwald dieses Herauf- und Hinabtauchen von walddunkeln Wogen, bis die letzten am äußersten Horizont verdämmern. Als ich in den

Adirondacks Nordamerikas vom Mt. Marcy ein braunes und grünes Meer von Höhen sah, das in sehr sanftem Wellenschlag erstarrt ist, verschmolz es in meiner Erinnerung mit den Schwarzwald- und Vogesenbergen in eins und ich vergaß die Fremde. Bayard Taylor sagt von dem ähnlichen Blick vom Mt. Washington in Neuengland: Ein Gebirgskamm hinter dem anderen, Gipfel über Gipfel, die Umrisse ineinanderfließend wie die Wellen des Meeres, harmonisch und doch unendlich mannigfaltig. Wenn aber Livingstone Hügelgruppen mit Meereswogen vergleicht, die, in eine enge Bucht getrieben und sich auftürmend plötzlich erstarrt sind [51]), so sehen wir das Wachsen der Hügel von einer Seite zur anderen hin, und das Bild ist zugleich lebendiger geworden. Dieses Bild hat an Wert gewonnen, seitdem wir die Faltung als gebirgsbildende Kraft kennen gelernt haben, denn gerade die Faltung kommt in den erstarrten Wellen der Erde zum Ausdruck, die am Horizont heraufwogen. Zwar sind die Höhen, die ich da vor mir sehe, größtenteils das Werk von Einschnitten und Klüften. Aber ich denke an die wellenförmigen Falten, die der erste Grund der Entstehung des Gebirges gewesen sind und die ich noch in ihrer ganzen elementaren Einfachheit vor mir hinauswogen sehe, wenn ich z. B. von der Dôle bei Genf über den Jura hin nach Westen schaue.

Ein zweites Motiv der Bewegung in der Schilderung hat uns Lessing im „Laokoon" gelehrt, als er die Methode Homers enthüllte, die Schilderung eines Bogens, eines Schildes in ihre Entstehung zu verlegen, uns zu zeigen, wie sie geschaffen wurden. Herder, der sich oft (besonders in den zweiten „Kritischen Wäldchen") gegen die „tote

Schilderungssucht" der Dichter aussprach, hat dann als Grundmotiv dieser Methode aufgewiesen: alles in Handlung zu zeigen. In der Natur sehen wir nun freilich viele Dinge, die fertig vor uns stehen, deren Entstehung wir also nicht verfolgen können. Und doch bleibt auch für die Naturschilderung, so gut wie für die Poesie, nicht die vollendete Tatsache, sondern der Weg, der auf sie hinführt, das Entscheidende. Ein Aussichtspunkt, auf den wir plötzlich hinversetzt werden, ist bei weitem nicht so erfreulich wie einer, zu dem wir uns den Weg selbst gebahnt haben. Wir selbst sind es, die auch den ruhendsten Gegenstand in der Natur beleben, sei es, daß wir ihn vor uns auftauchen, ihn sich uns schrittweise enthüllen lassen, so wie dem an fremdem Gestade Landenden aus der Dunkelheit die gebrochenen Linien der Häuser, die fortlaufenden der Dämme von scheinbar riesenhohen Bergen sich loslösen; sei es, daß wir ihn uns beseelt, lebensverwandt denken. Und die Naturschilderung übertrifft mit ihrer Fähigkeit vielfältigster belebender Assoziation weit die zeichnende Kunst, die das Walten und Weben der Natur in einen Moment zusammendrängt, und die Poesie, die die Natur gern als ruhenden Hintergrund des handelnden, bewegten Menschen erblickt.

Jede Schilderung, die die Dinge vor unserem geistigen Auge *werden und wachsen läßt*, spricht ganz anders zu uns als eine, die sie fertig, ruhend darstellt. Wenn du sagst: Wir sehen, *wie* ein Vogel seine Kreise durch die Wolken zieht, so ist das

etwas ganz anderes, als wenn du sagst: Wir sehen, d a ß ein Vogel seine Kreise durch die Wolken zieht. Das „wie“ zeigt ein Bild, einen Vorgang, das „daß“ die nackte Tatsache. Je mehr Bewegung in einer Schilderung ist, desto mehr spricht sie uns an. Schon die alltägliche Sprache läßt den Berg ansteigen, das Tal sich hineinziehen, die Ebene sich ausdehnen. Und nun erst die Poesie! In ihr hat wohl Hölderlin zuerst das Wort „wogende Gebirge“ gebraucht, und Friedrich Th. Vischer, den man hierin zu den Dichtern stellen darf, spricht von den „reinen, fließenden Formen südlicher Zeichnung vergleichbar“ der Schwäbischen Alb. Es wirkt auch belebend, wenn nach der Schilderung einer ruhenden Szene auf eine Bewegung hingedeutet wird, die unabhängig von jener sich vollzieht; wir ahnen doch, daß die Bewegung, das Leben jenseits dieser Stille, selbst jenseits der Gräber, unaufhaltsam weiterfließt. „Über dem Grabe rauschten die Gipfel der Palmen“, sagt A. von Humboldt in den „Ansichten“ am Schlusse seines Aufsatzes über das Völkergrab der Höhle von Ataruipe.

Fügt er hinzu: Im tiefgefurchten Tal schweben einsam der Geier und die krächzende Caprimulge, so wiederholt er freilich nur Goethe, der in der Italienischen Reise bei der Schilderung der Tempeltrümmer von Segest sagt: Der Wind sauste in den Säulen wie in einem Wald, und Raubvögel schwebten schreiend über dem Gebälke. Es scheint auch sehr schön zu sein, wenn A. v. Humboldt in derselben Schilderung den „schwindenden“ Schatten von Geiern und Caprimulgen an der Felswand hinschleichen läßt; allein, abgesehen von dem schwindend,

mit dem wir nichts Rechtes anzufangen wissen, kommt es uns gemacht vor. Es regt sich der Verdacht, daß hier eine Verschönerung beabsichtigt sei. Ja, wenn wir wüßten, daß Humboldt dieses Bild in seinem Tagebuch davongetragen habe!

Aus der Bewegung eines Dinges macht der Schilderer die Bewegung seiner Haupteigenschaft, verdichtet und belebt damit die Szene. „Breite Lichtinseln schwammen im Strom“, sagt Noé in einem Morgenbild des Inn und ist dabei offenbar Schüler von Stifter, der von dem „unermeßlichen Silber“ spricht, das der Strom den ganzen Tag gerollt hatte. Dieser, der die Wogen des Gardasees dunkel heraufblicken läßt und vom helleren grünen Wellenschlag der Saatfelder spricht, ist auch der Meister der „einfühlenden“ Schilderung der Bewegung, in die unser eigenes bewegtes Innere so gern einstimmt. Er schildert das Zittern der „anbrütenden“ Lenzwärme über den noch schwarzen Feldern, die Ruhe, die lächelnd in der ungeheueren Bläue liegt; das Abendrot schlägt ihm entgegen und legt weithin das Land in Duft und roten Rauch; das ruhige, einfache, edle und liebliche Wogen des Getreides legt sich ihm schmeichelnd und befriedigend ans Herz. Von einem Frühlingsregen sagt er: „Ein frisches Rauschen wühlte in den Bäumen und mischte Grün und Silber durcheinander“; und von der Pußta: „Wie die Steppe duftete und ein Glanz der Einsamkeit überall und allüberall hinauswebte.“

Selbst eine Bewegung, die niemand sieht, ahnt der Naturschilderer, der unter den Zeichen des nahen-

den Frühlings nennt, daß lautlos schwarze Erdkörper von der vorwärts drängenden Knospe des Huflattichs auf die Seite geschoben werden. (Noé.)

Die Bewegung, die wir darstellen, muß eine wirkliche Bewegung abspiegeln. Darauf ist besonders bei der Wahl des Zeitworts wohl zu achten. Von einem königlich ansteigenden Gebirge kann man sprechen, aber ein königlich abfallender Berg ist ein ganz unsinnliches Bild, das nur trübend wirken kann. Eine Straße „rankt" sich nicht an einem Berge empor, als technisches Werk führt sie in bestimmten Strecken und Winkeln hinauf, die freie Willkür der rankenden Pflanze fehlt ihr. In einer gutgemeinten Besprechung Stifters lese ich, er lasse vor unserem Auge die wogenden Felder sich dehnen und die melancholische Heide sich hinstrecken; ich meine nun: Stifter hätte das so nicht gesagt; die Felder sollen nicht wogen und zugleich sich dehnen, es ist einfacher und lebendiger, wenn ich sage: sie wogen hinaus; und ebenso soll die Heide sich nicht hinstrecken, sie mag hingestreckt liegen, sie wird noch öfter sich wölben, ansteigen. Man darf uns auch nicht zu viel Bewegung zumuten; an der norwegischen Westküste sehen wir: „die Felseninseln mit ihren tellerebenen Strandrändern schwimmen"; hier wäre wohl „scheinen" am Platze, das wir sonst gern vermeiden. Bewegung an der rechten Stelle! —

Typisch bewegte Szenen zerlegt der Schilderer in eine Reihe von Vorgängen, die neben- und nacheinander stattfinden. So Payer die Eisdrift:

„Unausgesetzt herrscht ein Knistern und Knacken, welches durch das Zerspringen der Eisteilchen hervorgebracht wird. Prächtige Kaskaden Schmelzwassers brausen gedämpften Glanzes herab von den Eisbergen, die sich selbstvernichtend und donnernd spalten im glühenden Sonnenstrom. Schäumenden Aufruhr erregt des Titanen Sturz, und Seevögel, die auf seinem Scheitel in müßiger Beschaulichkeit gerastet, erheben sich nun erschreckt und kreischend, um sich bald darauf wieder auf einem anderen Eiskoloß zu scharen.“ Anders verfährt Martius bei der Schilderung eines Sturmes: „Die Finsternis ist ausgegossen, die Blitze erhellen die Ränder der wildjagenden Wolken, der Sturmwind fällt auf den Wald, die Erde bebt, man hört das brausende Wühlen des Windes im Laube, das Rauschen des stromweis niederfallenden Regens.“ Hier wird die ganze Summe der Gewitterphänomene auf einmal über uns ergossen. Halt' ein! Wir stellen zum Vergleiche daneben eine Schilderung Stifters: „Es schlug ein Uhr morgens und es war, als hätte dieser eine Klang die hängende Lawine gelöst; denn gleich nach dem Glockenschlag wallte schlaftrunken durch den ganzen Himmelschleier das erste tiefe, schwache Donnern, wie ein Traumreden der schlummernden Frühlingsnacht.“

Wo kleinere Bewegungen einer größeren untergeordnet sind, wie im Fließen eines Flusses oder eines Gletschers oder eines Lavastromes, kommt es darauf an, diese Hauptbewegung zu betonen; die Schilderung muß sie als etwas so Selbstverständliches

und Notwendiges hinstellen, wie den Wandel der Planeten oder des Mondes. Aber die meisten Schilderer sehen dann zu viel einzelne Bewegungen, und indem sie uns diese körperlich schildern, verschieben sie die ganze Perspektive. Am meisten geschieht das bei Gletscherschilderungen, die uns zu wenig den Eisstrom, d. h. die zusammenhängende Bewegung, sehen lassen.

Als Beispiel einer umfassenden Darstellung großer Bewegungen setze ich hier Hildebrandts Schilderung der Jahreszeiten im Innern von Madagaskar her: Großartige Gewitter künden gegen Mitte November an, daß der Monsun wechselt. Der kalte Südost, welcher während des (südhemisphärischen) Winters vom April bis jetzt wehte, schlug an den dichtbewaldeten Ostgehängen Madagaskars seine Feuchtigkeit nieder. Dürr und frostig fegte er über das an 1300 m hohe Zentralplateau. Kaum, daß er auf den graugelben Hügelrücken schließlich noch einen verdorrten Halm zu zerzausen vorfand. Auf der Savanne, welche die Hirten in Brand gesetzt, jagte er die Flammen vor sich hin und spielte hernach mit dem schwarzen Aschengewölk. Sein Reich ist nun zu Ende, der Nordwestmonsun kommt zur Regierung. Er bringt den Regen und somit die Fruchtbarkeit. Schweres Gewölk schüttet dann jede Nacht seinen Segen auf das durstige Land.[52])

Die Aneinanderreihung. Das Panoramische.

So wie die Naturbilder nicht losgelöst nebeneinander hängen, wie die Landschaftsbilder in einer Ausstellung, sondern eins ins andere verwebt sind, so bleibe in der Schilderung nichts unverbunden, un-

organisch stehen, alles greife lebendig ineinander, nichts stehe ohne Zweck in seinem Satz. Jeder Satz ein Bild, und die Bilder nebeneinander ein einheitliches Ganze durch lebendige, handelnde Verbindung! Am Fuß des Berges liegt der See, in dem der Berg sich spiegelt; wir sagen kurz: der Wildsee, der Spiegel des Seekofels. Über hochstämmigem Nadelwald steigen Dolomitzacken an: Über dem Walde werden die Zacken der Fichten in gewaltiger Vergrößerung von den Zacken der Roßköfel nachgeahmt. Wenn der Zaun die Straße begleitet und Lärchen neben ihm stehen, sieht das Bild etwa so aus: Auf die betauten Wiesen, auf die funkelnden Flachsfelder herein fallen die Schatten der Zäune und darüber hinaus die der Lärchenbäume.

Äußerlich soll natürlich diese Verknüpfung nicht sein. Wer die verschiedenen Abschnitte eines Wasserfalles schildert und sagt: Er wälzt seine gewaltigen Wassermassen in die Tiefe, um sich dann brüllend und tosend durch die enge Felsschlucht zu zwängen, schadet mit diesem „um" dem Bildcharakter und trägt einen Zweckgedanken hinein, der die ganze Vorstellung trübt. Es gibt aber auch Fälle, wo die Auseinanderlegung des Bildes wirksamer sein kann als die Zusammenziehung in ein stärkeres. „Die Kraniche rauschten auf" berichtet zugleich das Auffliegen und das Geräusch, das dabei entsteht. „Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll" ist deutlicher, stärker und gibt eine Ahnung von der Dauer des Vorgangs, die ein „das Wasser rauscht auf" nicht vermitteln würde.

Eine in der Natur selbst liegende Wiederholung ist die Spiegelung, die der Naturschilderer zur Verstärkung des Eindrucks heranziehen kann, besonders wenn die Beobachtung dadurch noch an Schärfe gewinnt: Wie eine Handschrift im durchfallenden Licht von der Rückseite des Papiers gelesen viel schräger erscheint als beim direkten Sehen, so sind auch die Palmenstämme im Spiegelbild viel gebogener, unregelmäßiger, als man sie in der gewohnten Ansicht zu sehen glaubte.[53])

Aus der Notwendigkeit des Nacheinander in der Schilderung ergibt sich die Wichtigkeit der Reihenfolge der Sätze, aus denen dieselbe sich aufbaut. Das geographisch Gebotene ist ja natürlich, vom Allgemeinsten auszugehen, und so sehen wir auch in der Regel, wie zuerst Lage und Gestalt angegeben werden und dann gleichsam von außen nach innen das Bild herausgearbeitet wird, bis die letzten Einzelheiten als Schlaglichter aufgesetzt sind. A. v. Humboldt hat bei jenen Naturbildern, die den älteren Bestand der „Ansichten der Natur“ bilden, diese Regel streng befolgt. Wir sehen, wie hier die Naturschilderung die Dinge nicht nach ihren Stoffen und Formen klassifiziert, sondern nach ihrer Stelle im Bild: Firmament, Bergspitzen und Wolken gehören in den oberen, Bäume, Pflanzen, Wasser in den unteren Teil, blaue Berge sind in der Ferne, Waldesdunkel in der Mitte, Blumen im Vordergrund.

Der Grundzug sei wie die Tönung und der Umriß des Bildes, in das der Zeichner die Ein-

zelheiten erst einträgt, nachdem jene gegeben sind. Den Grundzug muß ich sogleich wahrnehmen, wenn ich in das Bild hineinschaue, die Einzelheiten müssen sich von ihm abheben. Wenn ich ein Moor schildere, muß ich wissen, sein Grundzug ist die Zwitternatur von Land und Wasser; das ist die Hauptsache, diese muß herauskommen. Scharf kontrastiere das offene Wasser im Reflexlichte des Abendscheins gegen den torfschwarzen, wasserrechten Boden und die Moosschollen, grau liege darüber der Himmel, an dem sich die tagsüber aus dem Moor aufgestiegenen Dünste in verschwommenen Wolkenzügen niedergeschlagen haben.[54]) Erst wenn das festgestellt ist, kann ins Einzelne gegangen und die Farbe geschildert werden, wie Klaus Groth es meisterhaft getan hat.

> Dat Moor is brun, de Heid is brun,
> Dat Wullgras schient so witt als Dun,
> So week as Sid, so rein as Snee;
> Den Hadbar reekt dat bet ant Knee.

Die Schilderung einer Wanderung, die nur das bietet, was rechts und links am Wege liegt, bringt nicht bloß einförmige, ermüdende, sondern auch abgerissene und deshalb unwahre Bilder. Das ist besonders der Nachteil der Flußfahrten, die ja in den Waldländern wochenlang nur dunkle Waldwände rechts und links zeigen. Eine gute Schilderung muß da immer einmal Halt machen und uns einen Umblick verschaffen. Junker hat uns wochenlang durch das nördliche Makraká geführt; wir meinten, es sei ein Bergland, so wie es sich uns Tag

für Tag im Wandelpanorama seiner Erfahrungen zeichnete. Da hält er es endlich für nötig, uns vom Berg Ubirago einen Umblick, eine Umschau gewinnen zu lassen, und wir sehen, daß die Erhebungen nur vereinzelt aus dem Hügellande emporsteigen und daß von Gebirgsketten, die man nach der Karte vielleicht vermutete, nicht die Rede ist.

Lichtensteins Schilderung des Blickes vom Komsberg über die Karru und die Gebirge, die sie im Süden und Westen umgrenzen, ist eine der besten unter den älteren Landschaftsschilderungen, und zwar nicht bloß unter denen in deutscher Sprache. Lichtenstein bekennt sich selbst als Schüler der „Ansichten der Natur", aber er übertrifft dieses Muster durch sein scharfes Auge für das Wesentliche und den Reichtum seiner Mittel. Er ist der geborene Landschaftsmaler unter den wissenschaftlichen Reisenden dieser Zeit. In dem Eingang: „Ein dünner Überzug spärlich verteilten Pflanzengrüns verschmilzt mit dem falben Grunde zu der matten Farbe eines verschossenen Hellgrüns, in welche die große, ungeheuere Landschaft getaucht ist," gibt er den Grundton eines typischen Bildes aus der Übergangslandschaft zwischen Steppe und Prärie; und mit den Worten: „Aderngleich, tausendfach verästelnd, überziehen Furchen periodischer Flüsse die unabsehbare Ebene, deutlich erkennbar an dem dunkleren Grün der sie überdachenden Mimosen," zeichnet er auf diesen fahlen Grund die echte Steppenlandschaft ohne ein Wort zu wenig oder zu viel.

Nachtigals berühmte Schilderung des Übergangs aus der Wüste in den zentralen Sudan[58]) macht in ihrer langsamen, mehrfach unterbrochenen Steigerung den Eindruck des Kunstvollen, Berechneten. Aber das ist die

Natur dieses Übergangs. Zwischen der Oase von Kawar und den ersten Anfängen des Sudan ist die 120 km breite Dünenregion gelegen, die mehr als ein anderer Teil der Sahara der Wüste gleicht, wie sie in der Vorstellung der meisten Europäer lebt. Wer von Norden kommt, erfährt in ihren unzähligen steilen Sandkämmen, die wie die Wogen eines Meeres hintereinander herziehen, im stärksten Maße die Schwierigkeiten, Entbehrungen und Gefahren der Wüstenwanderung. Die erste Oase, Dibbela, noch im Sande liegend, mit schlechtem Wasser, erscheint ihm als die Ankündigung des Zieles, der Rettung. Noch immer wandert er auf Sand, aber die Wellen desselben sind breit, und in ihren Vertiefungen zeigt sich Pflanzenwuchs; am einförmigen Wüstenhimmel steigen von Westen her Haufenwolken auf; den beständigen Ostwind unterbrechen westliche Strömungen, und die Haut bedeckt sich zum erstenmal wieder mit Schweiß. Nun steigt die Vegetation immer höher an den Sandrücken hinauf und etwa 80 km südlich von Dibbela ist das Land krautreich und tierbelebt. Aber die Pflanzen sind noch Wüstenpflanzen, und die Tierwelt besteht aus einigen Antilopenarten. Die Oase Agaden, die man nun erreicht, hat noch keine großen Bäume, nur einige Dumpalmen und Sajalakazien, wie sie auch in der Wüste gedeihen, und die Brunnen sind oft sandverweht. Dann rücken Akazien und Tandub (Capparis) zu Gruppen zusammen, und wenn man die ersten Spuren der regelmäßigen Sommerregen erreicht, tritt man in lichten Steppenhain, dessen Akazien Schlingpflanzen durchflechten und dessen Boden in der Regenzeit ergrünt; die Vogelstimmen werden immer reicher und mannigfaltiger; dem Sand sind die Spuren des Löwen, der Giraffe und des Straußes eingedrückt; hier wird der Übergang in die pflanzen- und tierreiche Welt des

Sudan rascher. Nach drei Tagmärschen stand Nachtigal am Nordwestende des großen Sees: Die große Wiesenfläche, welche die offene Ortschaft umgab, war bedeckt mit Rindern, Eseln, Schafen, Ziegen; die Einwohner bewegten sich geschäftig hin und her; zahllose Wasservögel, fremdartige Störche, Reiher, Enten, Pelikane und dunkelfarbige Gänse gingen unbekümmert um Mensch und Tier ihrer Nahrung nach, und nahe dem Dorfe stand am Rande des Wassers ein friedlicher Elefant, der seinen Durst löschte und sich mit Wasser den mächtigen Körper berieselte.

9. Das Bild.

Die Aufgabe des Vergleiches in der Naturschilderung. Bild, Vergleich, Erklärung. – Die Wahl der Bilder. Bild und Abbild. Die Entfernung zwischen Gegenstand und Bild. Moderne, stoffliche, spielende Bilder. Störende Assoziationen. Übertreibung. – Die Beseelung der Natur.

Die Aufgabe des Vergleiches in der Naturschilderung

ist das Näherbringen der Naturerscheinung. Ich vergleiche einen unbekannten Gegenstand mit einem bekannten und ziehe dadurch den unbekannten in die Sphäre des bekannteren herein. Die Alpen sind uns näher als der Kaukasus; wenn wir uns diesen vorstellen wollen, vergleichen wir ihn mit den Alpen. Die Felsengebirge von Kolorado sind nur wenigen vertraut, sie haben alpine Höhen aber keine alpinen Formen, Helmholtz nennt sie daher eine unabsehbare Welt von apenninartigen Bergen mit tief eingeschnittenen Tälern. Das entlegene Cilli vergleicht Grillparzer mit Salzburg, und viele burgüberragte Städte haben eine entfernte Ähnlichkeit mit Athen; ganz gewöhnlich wird z. B. Edinburgh mit Athen

verglichen. Man könnte sagen, es gibt eine Städtegattung Salzburg und eine Städtegattung Athen, so wie es eine Baumgattung Quercus gibt, in die wir alle Eichen stellen, wo sie auch wachsen. Es ist also in diesen Vergleichen immer eine unbewußte Klassifikation. Auch wenn seit Ebel so oft das Wort „Ruine des Alpengebirgs" wiederholt wurde, wenn Jean Paul von den „Ruinen und Antiken der Natur" spricht, oder Ruskin sich durch eine verfallene Hütte an Gebirgslandschaften erinnert fühlt,[57]) so werden wir aufgefordert, uns zu fragen: Was haben die beiden gemein? Das verschüttete Pompeji hat Goethe mit einem verschneiten Bergdorf verglichen; wir sehen die Asche, die auf Dächern, Mauern und Boden lastet, und das Ganze liegt hell in dem vulkanisch dunkeln Gelände. Der Dichter bleibt bei diesen Vergleichen stehen, es genügt ihm, eine Ähnlichkeit von fern gezeigt zu haben – ich denke auch an Mörikes: Die Wolke sah ich wandeln und den Fluß –; für den Naturschilderer ist der Vergleich mehr, nämlich ein Schritt durch die Klassifikation in der Richtung auf die Induktion. Seine vergleichende Betrachtung sammelt also gewissermaßen Material aus ihrer Erinnerung für die Einleitung einer Induktion.

Es gibt Vergleiche, die arbeiten, anregen, weiterwirken, und Vergleiche, die nur zum Schmuck da sind. Dem Naturschilderer gibt ja von vornherein die Wissenschaft Gedankenverbindungen an die Hand, bis zu denen keine dichterische Ahnung vordringt. Nur wer

die Theorie der Gebirgsfaltung kennt, darf kühn sagen: Die Dünungswellen, die über das tibetanische Hochland hinrollten, sind in Stein verwandelt. Dagegen ist es auch dem Dichter verstattet, wenn der Frost „die Decke von Fäden, Sternen, Wedeln, Palmen und Blumen bildet, die wir gefrorene Fenster heißen“, zu denken: ebenso stellt sich von sehr hohen Bergen aus die niedriger liegende Gestaltung der Erde dar, sie muß wohl aus einem erstarrenden Stoffe entstanden sein. Er darf nur dieses Bild nicht wissenschaftlich begründen wollen. Kühn faßt Moritz Wagner die Einheitlichkeit im Aufbau des Vulkanes auf, wenn er den Ararat „den größten Monolithen“ nennt, und die Masse der vulkanischen Ausbreitung, wenn er sie selbst den Gipfel des Himalaja in Schatten stellen läßt[58]); wenn wir indessen nicht in den Stand der Vulkanlehre seiner Zeit eingeweiht sind, fühlen wir uns genötigt, den Vergleichungsgrund zu suchen, und der künstlerische Eindruck leidet Not. Wenn dagegen Von Thielmann den Ararat mit dem Ätna, von Taormina gesehen, vergleicht, so haben wir ein unzweifelhaftes Bild.

Was dazu dient, das Bild aus der Stellung des einfachen Vergleiches herauszuheben, wird seine Kraft steigern, ihm einen tieferen Eindruck verleihen. Damit wird einmal die Sprache lebendiger werden, und dann wird auch der Einblick in die Sache gefördert. Sven Hedin sagt: Die Seen, die am rechten Ufer des Tarim wie Blätter an einem Zweige hängen, sind Schmarotzer, Auswüchse an dem Leibe

des Flusses. Der erste Satz enthält den einfachen Vergleich, der zweite eine Behauptung über die Physiologie des Flusses. Könnte man nicht beide etwa in folgender Weise enger verknüpfen: Die Seen scheinen am rechten Ufer des Tarim wie Blätter zu hängen, in Wirklichkeit sind es Schmarotzer usw.? Das Bild würde noch weiter gewinnen, wenn der an anderer Stelle gebrauchte Vergleich der losgelösten Altwasserseen mit Schmarotzern, die abgefallen sind, damit verbunden würde, und es wäre sogar nicht undenkbar, daß ein Seenkundiger endlich eine besondere Gattung von Schmarotzerseen aufstellte und damit vom Bilde aus bis an die Schwelle der Induktion rückte. In dem Bilde Küstensaum haben wir denselben Vorgang in einem fortgeschritteneren Stadium. Ein Küstenland mit einem Saum zu vergleichen, der um das anders geartete Binnenland gelegt ist, ist schon vor alters geläufig gewesen. Cicero hat diesen Vergleich von Kleinasien gebraucht und Curtius findet ihn so gut, daß er ihn in der geographischen Einleitung zur griechischen Geschichte wiederholt. Anscheinend unabhängig davon sagte Richard Schomburgk: „Die Schwemmküste von Essequibo, die wie ein reizender Saum eines reichen Teppichs das dahinter liegende Land mit dem Meere verbindet.“ [59]) Aus dem Bilde ist nun ein Ausdruck geworden, der in der Morphologie der Küsten so üblich geworden ist wie Strand und noch immer üblicher werden wird, je mehr man von der abstrakten Küstenlinie zur Natur

zurückkehrt, in der der Küstensaum eine Wirklichkeit ist.

So ist es auch, wenn wir die Ostsee beschreiben, und sprechen dabei von Becken im Norden und von Rinnen im Westen. Die beiden Bilder sind gleichsam Symbole für die Bodengestalt dieser Gebiete geworden und zum Teil auch für die Oberflächengestalt der angrenzenden Länder. Solche Bilder, um so allgemeingültig zu werden, müssen freilich keine zu bestimmten Vorstellungen erwecken wollen. Saum, Becken, Rinne: das klingt noch allgemein genug. Wenn ich Gebirgskranz lese statt Gebirgskreis, so empfinde ich eine leise Steigerung des Eindruckes in der Richtung auf die Naturwahrheit; denn ein Kranz ist unregelmäßiger als ein Kreis und braucht nicht einmal ganz geschlossen zu sein. Aber daß ein Gebirgszug wie eine Sphinx oder wie ein geducktes Tier daliegt, ist zwar oft gesagt worden, kann aber nicht verallgemeinert werden; das Bild ist dazu zu bestimmt.

Im allgemeinen ist wohl die Bildlichkeit der Schilderungen mit dem häufigeren und ausgebreiteteren Sehen gewachsen; man sieht schärfer, unterscheidet mehr und beschreibt ebendeshalb bestimmter, plastischer, farbiger. Es macht sich wohltuend fühlbar, wie in neueren Reisebeschreibungen und wissenschaftlichen Berichten an die Stelle von Begriffen Bilder treten. Ich nehme z. B. Hans Steffens Bericht über eine Reise in das chilenische Fjordgebiet nördlich vom 48° s. Br.; da ziehen sich „Gletscherbänder“ aus

dem Innern an die Küste herab, da erhebt sich der Melimoyu nicht einfach als Vulkan, sondern als hoher, runder Dom, dessen schneebedecktem Buckel Spitzen brustwarzenartig aufgesetzt sind.[60]) Eine unwillkürliche und dadurch nur um so wirksamere Kunst beherrscht die einfache Beschreibung, z. B. in einer Darstellung vom Ostseeufer: In dem überall reich mit Wasser durchwirkten Landschaftsbilde heben sich selbst die niedrigen Kuppen und kurzen Rücken scharf von dem blauen Spiegel der See und den glitzernden, bald breiteren, bald schmäleren Bändern der Binnengewässer ab.[61])

Es gibt eine Art von Bildern, die gar nicht als Bilder wirken, sondern vielmehr nur verdeutlichen, klären sollen; ich will sie einmal Erklärungen nennen. Wenn der Klimatolog sagt: Die Atmosphäre ist wie eine wärmende Decke über die Erde hingebreitet, so ist er gewiß weit entfernt davon, bei dem Hörer die Vorstellung von irgend einer Art von Decke erwecken zu wollen. Im Gegenteil, das würde seinem Zweck zuwider sein. Es kommt nur darauf an, die Tatsache, daß die Atmosphäre die Ausstrahlung von der Erde in den Weltraum hindert, kurz zu erklären; der Vergleich mit einer Decke will also nur eine entfernte Erinnerung an etwas Schützendes erwecken. Wenn ich von hinauf- und hinabschwellenden Wellen der Höhenvegetation spreche, soll das Bild an die Lebensbewegung erinnern, die man über der scheinbaren Starrheit der Wälder, Matten usw. so leicht ver-

gißt; es setzt freilich voraus, daß diese Bewegung mit einer gehörigen Dosis Zeit verdünnt werde.

Die Bilder erlauben Zusammendrängungen und Verbindungen, ohne die auch die wissenschaftliche Naturschilderung nicht auskommt. Soll ich das Meer von Eis- und Schneegipfeln, das mir beim Blick von einem Hochgipfel der Alpen den Horizont umwogt, in die einzelnen Pyramiden, Kegel, Sägen zerlegen und jede Einzelform für sich schildern? Soll ich die Flußfäden, die eine grüne Ebene durchziehen, jeden nach Größe und Richtung beschreiben, statt mit dem Wort: ein Netzwerk aus Silberfäden oder, wie Prschewalski beim Blick auf das nordchinesische Tiefland, als „die silbernen Schlangen der Flüsse", das Ganze zusammenfassen? Um nicht in Einzelheiten zu versinken und schwerfällig sich hinzuschleppen, braucht gerade die geographische Landschaftsschilderung das Bild zur kurzen zusammenfassenden Darstellung ausgebreiteter Erscheinungen, wie z. B. des vielgestaltigen Gebirges oder nun gar des Gebirgssystemes. Welliges Hügelland, wogende Prärie sind allgemein übliche technische Ausdrücke geworden. „Waldwoge steht hinter Waldwoge, bis eine die letzte ist und den Himmel schneidet" ist ein ganz wissenschaftliches Bild[62]).

In einen strengen Gedankengang kann man wohl ein Bild einfügen, aber man darf sich nicht dem Verdacht aussetzen, damit vom geraden, kürzesten Weg auch nur einen Moment abbiegen zu wollen, und das abkürzende Bild ist doppelt will-

kommen, da es doppelten Dienst leistet: belebend und wegkürzend. Wenn Eduard Richter bei Besprechung der geringfügigen Erosionsarbeit der über die „Schulter“ herabstürzenden hochgelegenen Seitenbäche der Fjordtäler sagt: Der Bach zerflattert als „Fos“ an der hohen Felswand[63]), so zeichnet er mit einem Wort das Bild und erklärt mit demselben zugleich die Ohnmacht dieser Schleierfälle als Erosionswerkzeuge.

Die Wahl der Bilder. Bild und Abbild.

Für eine wissenschaftliche Wahrheit gibt es nur einen passendsten Ausdruck, den kürzesten und umfassendsten; für die Schilderung eines Dinges oder eines Geschehens gibt es so viele, als es Seelen gibt, welche diese Bilder widerspiegeln, und nur die Sprache selbst beschränkt die Möglichkeit des mannigfaltigen Ausdruckes.

Von Goethes einfach sachgemäß zeichnender Schilderung des Anblickes des Gotthardpasses: „Man ist hier auf einer Fläche, ringsum wieder von Gipfeln umgeben, und die Aussicht wird in der Nähe und Ferne von kahlen und auch meistens mit Schnee bedeckten Rippen und Klippen eingeschränkt“ ist ein weiter Weg bis zu Chateaubriands künstelndem Vergleiche der Ansicht der Montblancgruppe bei klarem Himmel mit „herrlichen Naturseltenheiten, schönen Korallenbäumen, Tropfsteingruppen, unter einer Halbkugel des reinsten Kristalls verwahrt“, oder

zu Quinets rhetorischer Phrase, die den Montblanc einen Helden nennt, „der, um zu kämpfen, seinen Mantel vor die Füße wirft“. Ungemein verschieden ist die Stufenleiter der Wirkung in diesen drei Darstellungen, deren erste ein naturgetreues Bild mit wenig Strichen malt, während die andere den Eindruck des Seltsamen und höchst Edeln der fernen Eisgebirge unter dem reinen Gebirgshimmel hervorzurufen strebt, und die letzte unserem Geiste die große, aber nicht unfruchtbare Anstrengung zumutet, den starren Berg zu vermenschlichen und dadurch den großen Gegensatz seines nackten Gipfels zu den Matten und Wäldern seiner tieferen Partien uns eindringlich klar zu machen. Alle drei sind in verschiedenem Grade berechtigt. Sollte aber die Stufe des Wertes bestimmt werden, so würde wohl der Preis der ersten zu reichen sein, welche sich am engsten an die Natur selbst anschließt und dadurch dieser bestimmten Erscheinung, um welche es sich hier handelt, gerechter wird, während die kühner sich erschwingenden Bilder Chateaubriands und Quinets auf viele andere Ansichten ebensogut anzuwenden wären wie gerade auf den Montblanc.

Ohne Goethes Schilderung als ein Muster hinstellen zu wollen – dazu ist sie, wie alle Hochgebirgsbilder jener Zeit, zu blaß und hat zu wenig Lokalfarbe –, kann man doch sagen: sie gibt ein Bild, die anderen bieten nur Vergleiche. Was Goethe sagt, kann nur gesehen sein, dagegen die geistreichen Vergleiche der beiden anderen kann auch jemand ziehen,

der den Montblanc nicht gesehen hat. Chateaubriand und Quinet suchten dem Naturbild eine schlagende, momentane Wirkung durch eine kühne, fremdartige Trope zu verleihen, Goethe gibt den allgemeinen Eindruck in seinem lokalen Gewand, das, wenn es auch unscheinbar ist, zur Sache gehört.

Genau so hat Goethe auch in seinen poetischen Werken geschildert. Wie scharf gesehen ist z. B. folgende Landschaft aus den „Wahlverwandtschaften". Sein Weg führte ihn zu einem angenehmen Tal, dessen anmutig grünen baumreichen Wiesengrund die Wasserfülle eines immer lebendigen Baches bald durchschlängelte, bald durchrauschte. Auf den sanften Anhöhen zogen sich fruchtbare Felder und wohlbestandene Obstpflanzungen hin. Die Dörfer lagen nicht zu nahe aneinander, das Ganze hatte einen friedlichen Charakter, und die einzelnen Partien, wenn auch nicht zum Malen, schienen doch zum Leben vorzüglich geeignet zu sein.

Vergleiche schaffen nur Bilder, wenn sie schlagend sind; es genügt nicht eine Übereinstimmung in den verglichenen Gegenständen, die Vergleichung muß sozusagen erschöpfend sein. Wenn das nicht der Fall, wird sie matt, wenn nicht verwirrend. Junghuhn vergleicht einmal die Nordwestküste Javas mit der Atlasküste Afrikas.[64]) Aber nur auf die Steilküste, die binnenwärts in ein Hügelland übergeht, kann sich der Vergleich erstrecken; denn der charakteristische vulkanische Kegelberg der javanischen Küste, hier der Ungarang, hat keinen Vertreter in Marokko, und jene Küste ist mit tropischem Urwald bedeckt, diese zwar grün, aber baumlos, hier ist die Ebene

in Reisfelder abgeteilt, dort trägt sie Gras, dort stehen Kokospalmen am Meer, hier wuchern nur Stachelfeigen aus den Felsritzen. Also eigentlich mehr Gegensätze als Ähnlichkeiten! Wozu also der Vergleich?

Jemand sagt von einem Gletscher, er sei muschelförmig gewölbt. Heißt das konvex oder konkav? Meint er die Wölbung einer Unio oder eines Pecten? Und bei „trompetenförmiger Talmündung" weiß nicht jeder sofort, daß damit die Erweiterung gemeint ist. Vergleiche, die solche Zweifel aufrufen, verfehlen ihren Zweck, sie zerstreuen, statt zu konzentrieren.

Der Naturschilderer bleibe bei der Wahl seiner Bilder so nahe wie möglich bei der Sache, ich meine auch geographisch. Für geographische Dinge geographische Bilder! Das Herumsuchen zerstreut und liefert selten etwas Besseres. Wie verfehlt ist Mommsens Vergleich — in der Römischen Geschichte — der Alpen mit einem „gewaltigen Gebirgsvorhang". Den Wall, die breit fundierte Felsenmauer, soll ich mir als Vorhang denken, der zur Not weggezogen werden könnte? Der Vergleich ist ungeographisch und ohnehin lahm. Wie ganz anders wirkt dieselbe Vorstellung, wenn sie auf ein Bewegtes angewendet wird: schwere Regenvorhänge breiten sich von den Bergen her aus. Ein anderer sagt: Es liegen im Osten Europas viele Völkerlavaschichten aufeinander. Ist es nicht mühselig, darüber nachzudenken, worin die Ähnlichkeit zwischen Völkern und Lavaströmen liegen könnte? Auf beiden Seiten hinkt ein Vergleich Grants, der von den schwimmenden Pflanzeninseln in Strömen Äquatorialafrikas sagt: sie zergehen wie Schneeflocken. Schneeflocken zerschmelzen, Pflanzeninseln zerfasern und entgliedern sich; und eine Erscheinung des tropischen Tief-

landes mit Schneeflocken zu vergleichen, ist ungeographisch. Wir lassen es uns eher gefallen, wenn ein neuerer Schriftsteller über Irland, G. Moore, vom Keltentum sagt: es schmilzt wie Schnee, aber noch zögert es in den Ecken der Felder in kleinen Flecken. Es ist das Gegenteil jener Methode, die Schilderungsweise Heinrich Noés, die das Bild womöglich nicht außer dem Gesichtskreis sucht, dadurch den Vergleich räumlich leicht, sozusagen bequem, macht: Die Berge hatten im Dunst wie finstere Wolken ausgesehen, jetzt haben sie ihre Felsgestalt wieder angenommen, dafür glänzt ihr Schnee wie der heraufgeworfene Schaum der Seewellen (am Chiemsee).

Wenn man auch nicht alle weither geholten Bilder ausschließen darf, so wird doch für den geographischen Naturschilderer immer ein Unterschied zu machen sein zwischen dem Bild und dem Abbild. Das Abbild gleicht dem Gegenstand bis ins einzelne, dagegen die Ähnlichkeit des Bildes ist entfernter, ja meist so entfernt, daß man gar nicht daran denkt, es mit dem Gegenstand eingehender zu vergleichen. Das Abbild erfüllt alle Forderungen, die die Wissenschaft an einen Vergleich stellt, das Bild will oft nur eine Anspielung, eine Erinnerung sein. Ich las jüngst in einer methodologischen Schrift über Geschichte den Satz: Die Geschichtswissenschaft und ihre Zweige wachsen wie ein Baum mit breiten Ästen. Ich sagte mir: mit diesem Bilde ist nichts anzufangen, denn es ist nur zum kleinsten Teile wahr. Da doch die Geschichte auf dem Boden der Erde wächst und sich bewegt, wird man etwa sagen müssen: Die Geschichtswissenschaft und ihre einzelnen Disziplinen wurzeln

alle im Grunde der Erde, die allen gemeinsam ist wie der Menschheit selbst, und grenzen wie die Provinzen eines Reiches aneinander. Ich gewinne bei diesem Vergleiche sofort die richtige Vorstellung von Gebieten und ihren Grenzen, während die Äste des Baumes eben nur auseinanderstreben und sich dann nicht mehr berühren. Die nützliche Vorstellung, daß die Völkerkunde ein umfassenderes Gebiet sei als die Geschichte (im üblichen Sinn), die nur einen Teil desselben Bodens bearbeitet, wird nicht durch jenes Bild, wohl aber durch dieses Abbild vermittelt. Ich erinnere mich dabei, daß Herder das Griechentum einmal „eine besonders leuchtende Gegend in dem ausgedehnten Gebiete der Menschheit" nennt. Das ist greifbar!

Jeder Schilderer wählt die Vergleiche, die seinen Hörern oder Lesern am verständlichsten sind. Auch darin unterscheiden sich die Zeiten. Die modernen Menschen machen moderne Vergleiche. Vor 60 Jahren wäre es nicht möglich gewesen, mit Wilhelm Junker einen afrikanischen Steppenbrand mit dem Schein tausendflammiger Gaslaternen einer großen Stadt zu vergleichen: „Die vereinzelt brennenden Grasbüschel und das Nachglimmen derselben macht einen Eindruck, welcher mir die Erinnerung an die langen Laternenreihen der Newaquais und der Brücken in St. Petersburg in die Erinnerung rief[65])". Sicherlich ist das aber ein sehr guter Vergleich, der jedem mit dem Lichtermeer einer Großstadt bekannten sofort ein eindringliches, großes Bild gibt.

Ganz modern ist auch die Anwendung großer, gewaltiger Bilder, die den Werkzeugen der Großindustrie unserer Zeit entnommen sind. Wenn Nares die Bedrohung seines Schiffes durch große Eisfelder mit „dem Zusammenschließen eines mächtigen Scherenpaares" vergleicht[66]), so denkt man daran, wie in den Gußstahlfabriken Platten wie Papierblätter zerschnitten werden. Wenn Livingstone in seiner Schilderung der Viktoriafälle des Zambesi das Zerschellen der „Stücke Wassers dem Sprühen einer Stahlfeder vergleicht, die man bei chemischen Experimenten in Sauerstoff verbrennt: es ist, als ob Myriaden kleiner Kometen alle in einer Richtung flögen, wobei jeder hinter seinem leuchtenden Kern einen Dunstschweif läßt —", so ist vielleicht der Vorwurf des Künstlichen, Weithergeholten nicht ganz unberechtigt, aber das Bild ist ohne Zweifel sprechend für jeden, der dieses Experiment einmal gesehen hat. Wer dagegen von dem unbewegten schweren Wasser eines Salzsees sagt: es lag leblos wie eine chemische Lösung, muß sich an Leute wenden, die öfters gesättigte Lösungen gesehen haben. Auch wenn jemand die Firnfelder eines Schneemassivs mit Silber vergleicht, seine dunkle Seiten aber mit einem stählernen Panzerturm, so wird man den Vergleich wohl etwas künstlich finden; denn wie viele Leser wissen, wie Panzertürme aussehen? Und wie paßt Silber zu einem Stahlturm?

In der gewollten Unbestimmtheit des Bildes kann das größte Mittel liegen, einen gewissen Eindruck hervorzurufen, der vielleicht nur an ein einziges Wort sich heftet; sie kann notwendig werden, damit nicht die Blitze suchender, auftauchender Ideen die Ruhe und Tiefe der Stimmung zerstören. Eine bedeutende künstlerische Wirkung ist dieser Methode

sicher, wenn das richtige Wort gewählt wird, sie kann aber auch anregend, gedankenzeugend wirken. Julius Braun sagt in einer Schilderung von Athen: „Die hohe, lichtblaue Insel Ägina ruht vor uns im tiefblauen Meer, und dieses Meer hat gegen Mittag eine so schwellende Wärme, daß wir seine Grenze kaum fassen“ [67]); dieses „schwellend“ läßt es uns nicht gleichsam über den Horizont hinausschauen? Und ruft es nicht unbestimmte Erinnerungen an die götterzeugende Kraft des Meeres hervor? Bei Stifters „Das Kristallisieren der Stoffe kam mir wie ein Blühen vor“ wird unser Gedanke in die innerste Werkstätte der Natur geführt; der Vergleich ist wissenschaftlich nicht zu begründen, aber er erfüllt uns mit einer Ahnung von dem Geheimnis, das Blumen und Kristalle umschwebt, und steigert unser Interesse für beide. „Nur der gezähnte Rand des Nebels im fernen Norden verkündet, daß es der Tienschan ist“ (Prschewalski): wir wissen wohl, daß ein Nebel keinen gezähnten Rand hat, aber wir sehen das duftige Bild des Gebirges tief unten am Horizont sogleich und verstehen es. Sven Hedin hat einmal von einem Fluß, den sein Blick in gerader Richtung bis zum Horizont verfolgte, den Ausdruck: Sein Wasser schien sich in den Himmel zu ergießen; das ist ein Bild, das sich gar nicht ausdenken läßt, aber gerade darum zeichnet es treffend das Verschwimmen der fernen Wasserfläche mit dem Horizont.

Es gibt Bilder, in denen alles Gegenständliche, Sichtbare, Greifbare in der Stimmung verschwindet,

eigentlich wollen sie kein Bild geben, sondern nur ein Gefühl in die Erinnerung zurückrufen oder einen unbestimmten Gedanken anregen, so wie man einen Ton anschlägt. Als Bild oder als Begriff sie auszudenken, würde manchmal gar nicht möglich sein, wir begnügen uns gern mit der Stimmung. Wer begnügte sich nicht mit der zusammengedrängten Stimmung in „nachtfeuchte Waldkämme" (bei Gottfried Keller)? Nacht, Tau, Dämmerung: wir empfanden diese Mischung schon, wir wissen, was der Dichter will, aber wir sehen es nicht; es genügt, das zu fühlen. „Oft und oft, wenn ich die ewigen Sterne sah, diese glänzenden Tropfen von dem äußeren, großen Weltenozeane auf das innere blaue Glöcklein hereingespritzt, das man über uns Infusionstierchen gedeckt hat", ist eines der wenigen Beispiele unplastischer Bilder bei Adalbert Stifter. Vielleicht Nachklang von Jean Paul? Aber wer verlangt Plastik von dem Versuche, uns ein Welt-Allgefühl in ein paar Worten zu dolmetschen?

Man hüte sich vor allzu stofflichen Bildern, weil die Vorstellungen, die eine genaue Stoffangabe mit sich bringt, sich vor die Sache drängen könnten, die geschildert werden soll. Man kann in dieser Beziehung die Regel aussprechen: Je weiter das Bild stofflich von seinem Gegenstande entfernt ist, desto geringer ist die Gefahr, daß es Mißverständnisse hervorruft. „Bleierne Woge" geht an, „ehernes Gebirge" ist bedenklich. Ich weiß, daß die Woge nicht von Blei sein kann, aber

„ehernes Gebirge"? Schweift da der Gedanke nicht zum Erzreichtum des Gebirges ab? Den Satz: „Ehern und massig steigt ja der skandinavische Gebirgsblock gerade hier aus der Meertiefe" konnte ich nicht lesen, ohne daß mir das Kupfer von Falun in die Erinnerung kam. Wenn dagegen Noé die Dolomiten im Südosten von Welsberg wegen ihrer züngelnden Formen mit Flammen vergleicht, sehe ich nur die Form belebt und etwa von der sinkenden Sonne durchglüht. Und in dem Bilde Sven Hedins: Schwere, schwarze Wolken hängen, Vorhängen vergleichbar, vom Himmel, und sie sehen so schwer aus, daß man meint, sie müßten herunterfallen und zerreißen, läßt die Vorstellung des Vorhangs jede stoffliche Deutung offen.

Bei stofflichen Vergleichen hüte man sich besonders vor dem Rohstofflichen, das leicht gewöhnlich wird, und man wende sie vor allem nicht auf große Naturdinge an. Von dem Meer bei den Hebriden sagt Oppel[68]): eine tiefblaue gläserne Fläche. Man kann sagen: glatt wie Glas, wie ein Spiegel, man kann sagen: eine Kristallfläche; gläsern aber klingt gewöhnlich. Die Wolken, und besonders auch sommerliche Talnebel, sind oft wirklich so wattenartig, daß man aus Watte Wolkenmodelle machen könnte, aber in die Schilderung möchte man diesen Stoff denn doch nicht aufnehmen; wenn die letzteren mit „zerzupfter Watte" verglichen werden, mutet uns das ebenso äußerlich an, wie wenn die weichen Umrisse eines grünen Hügellandes an „wohlig ineinander über-

gehende Kissen" erinnern sollen. Das erinnert schon an die Vergleiche des Mondes mit einer Zwiebel, der Sonne mit einer Blutorange und ähnlichen, die sich gelegentlich aus den Zeitungsgegenden unter dem Strich in ernstere Aufsätze verirren. Ziemlich weit vom Wege liegt auch der Vergleich eines Gebirgsstocks, der ewigen Schnee und Firnfelder und kurze, nach allen Seiten auslaufende Gletscherzungen trägt, mit einem Seestern aus der Vogelperspektive.

Zu vermeiden sind alle leeren oder hohlen Vergleiche, bei denen kein Punkt, geschweige denn eine Linie oder Farbe herauskommt, die also höchst unzweckmäßig und überflüssig sind. Dazu gehören die meisten rein negativen Aussagen. Gestaltlos, featureless, wird bei Hügeln und Bergen auch von Naturforschern gebraucht, das gibt es aber natürlich gar nicht, es ist nur ein Lückenbüßer. Das früher gerügte horizontlos gehört auch dazu. Stürme sind häufige Gäste der Shetlandsinseln ist ein typischer Verlegenheitsausdruck; Gäste verweilen, diese Stürme aber brausen darüber hin. Dazu gehören aber auch spielende und übertreibende Vergleiche, bei denen ausdenkendes Verweilen ganz ausgeschlossen ist, z. B. Chrysanthemum, eine Orgie von Blütenblättern. Ein wolkengefurchter Abendhimmel gibt ein falsches Bild: die Wolken sind Wölbungen, nicht Furchen.

Streng vermeide die Naturschilderung alles Spielende, das gegenüber der ernsten Aufgabe

direkt trivial wirkt. Schneedraperien, die von den Wolken herab auf die Erde hängen, gebraucht zwar ein großer Reisender, aber das Bild bleibt deswegen doch kleinlich. Richard Schomburgk spricht einmal von „Feeninseln" in der Savanne, er meint damit die dunkeln Baumgruppen der Parksavanne; das ganz zwecklose Bild erinnert vielleicht manchen an das Theater, jedenfalls zeichnet es nichts. Jean Paul, der manchmal in der Kühnheit der Vergleiche zu hoch greift, könnte das Wort einmal verwendet haben. Er hätte vielleicht auch (mit Semon) tropische Schmetterlinge mit Edelsteinen vergleichen können, die eine Zauberkraft in die Luft gehoben hat: aber er wäre dabei immer der Dichter geblieben. Und im allgemeinen bildet er mit der Naivität und Sicherheit des schöpferischen Künstlers, seine Vergleiche sind fest hingesetzte Farbenflecke oder starke Linien.

Cameron ist ein ganz geschickter Maler, wenn er z. B. ein Negerdorf am Kassai schildert: Die grünen Kassavefelder, umgeben von dem gelben Grase, das bereits die Sonne verbrannt hat, die kleinen Siedelungen strohbedeckter Hütten im Schatten schöner Baumgruppen, blaue Rauchwölkchen darüber, im Vordergrund ein Streifen üppiger Vegetation am Rand des Flusses, der das Sonnenlicht wie eine glänzende Silberfläche reflektiert.[69]) Wie gelb ist die Steppe? Wie grün sind die Kassavefelder? Welches ist die Form der Hütten und ihrer Gruppen? Ist die Ufervegetation Urwald? Zu den frühesten Wüstenschilderern gehört Oudney, der sehr tüchtige Begleiter Clappertons, der früh am Tsadsee starb; er schildert aus

der Wüste „ein tiefes, sandiges Tal, ohne alle Vegetation, nur mit zwei Dattelhainen und in jedem ein schöner See".[70]) Wir fragen: war das Tal ein Tal im Sande, ein Dünental? Wie waren die Seen gestaltet und wie die Farbe? „Gerade der Kontrast war es, der dem Ganzen einen solchen Reiz gab", fügt Oudney hinzu; daß aber das Bild einen noch größeren Reiz für uns durch die nähere Angabe gewonnen hätte, wie die Gegensätze der Wüste, der Palmenhaine und der Seen sich gruppieren, ahnte er noch nicht. —

Taine als Naturschilderer hat zu wenig von dem philosophischen Zug, von dem Taine der Historiker oft so viel hat. Zwar braucht es für den, der ihn kennt, keiner besonderen Hervorhebung seiner Fähigkeit, das Wesen einer Erscheinung im Flug zu erkennen und auszusprechen in der kürzesten und durchsichtigsten Form, „sans phrase", wie er selbst mit Vorliebe betont. Aber doch ist der Ernst, mit dem er die Natur betrachtet und darstellt, nicht der des Denkers, sondern des Künstlers. Hingerissen von den schönen Einzelheiten bringt er in Bildern, die oft etwas Gesuchtes haben, mehr die Schönheit, die Eleganz, die Zierlichkeit als die Größe der Dinge zum Ausdruck. Und doch liegt in jeder Naturerscheinung vor allem etwas Großes. Darum berührt es uns auf die Dauer fast wie Manier, daß er das Meer, die Luft, die fernen Berge so gern mit Schmucksachen oder mit seidenen Gewändern, eine dunkle Küste, der sich das Schiff am Abend nähert, mit einem langen Streifen Gagat, die ganze Natur mit einer geschmückten Braut, einen stäubenden Wasserfall mit Schmuckfedern vergleicht usw. Er ist übrigens in dieser Manier der Schüler von Gautier und von den Goncourts; die letzteren sehen den Himmel opalfarben und vergleichen ihn mit

einem Schleier. Théophile Gautier kommt es in „Italie“ (1852) vor, als sei der Montblanc mit Staub von karrarischem Marmor gepudert, und die Segel auf dem Genfersee vergleicht er mit Federn, die aus einem Taubenschlag gefallen sind. Daß Taine das dunkle Meer unter trübem Himmel, wo es bald rötlich und bald bläulich schimmert, mit der Farbe des feuchten Schiefers in tiefen Steinbrüchen vergleicht, führt ebenfalls auf das Vorbild der Goncourts zurück.[71]) Es muß übrigens für den französischen Geist etwas Verführerisches haben, die Natur in Samt und Seide zu kleiden; auch Loti bringt solche Bilder aus dem Modemagazin, und bei Darmesteter lese ich: Drei Tage und Nächte „une mer de velours“, ohne Welle und Schaum, höchstens wo das Schiff durchschneidet, „ondulations de soie“.[72])

Von dieser Methode der Schilderung ist der Rückschritt zur Mythologie naturgemäß kurz. Das glänzende Mittelmeer führt Taines Gedanken zu den Nereiden, den Tritonen mit ihren schallenden Muscheln, auf aufgelöste blonde Haare und auf weiße Körper zurück, die vom Schaum bespritzt sind. Der leuchtende Himmel selbst ist ihm Jupiter: Hoc sublime candens quem omnes invocant Jovem. Bei diesem Anblick oder an diesem Anblick freut sich aber auch der Theoretiker des Milieu, denn er sieht diese Naturreligion sich aus solcher Landschaft und ihrem Klima entwickeln.

In der germanischen Seele ist eben doch eine Liebe der Natur um ihrer selbst willen, die die romanische nicht in dem Maße hat. Dem Romanen ist die Natur mehr Mittel zu einem Zweck. Seiner Naturliebe ist, wie der des Römers, immer noch etwas Mythologisches oder Landwirtschaftliches beigemengt.

Giuseppe Carducci gilt bei seinen Landsleuten für den italienischen Dichter, der das ausgesprochenste Naturgefühl im modernen Sinne hat. Er selbst beklagt einmal in einem Vergleiche der römischen mit der italienischen Literatur, daß die Italiener die Liebe zum Landleben verloren hätten, die den Römern eigen gewesen sei. „Tibull liebte das Land und das Landleben mit einer Liebe, die wir modernen Italiener wenig zu schätzen wissen. Wir lieben das Land wenig oder gar nicht; wir verstehen nicht die gesunde Idylle des Lebens der Haustiere, die unsterbliche Epopöe der Feldarbeit, den göttlichen Ackerbau.“ Carducci selbst, das ist wahr, liebt das Land, er versteht auch zu wandern, und seine Dichtungen wie seine Prosaschriften enthalten in der Tat mehr gesundes Naturgefühl als die Werke anderer italienischer Dichter. Aber mit den Größen der Naturschilderung und des Naturgefühls, besonders der germanischen Literaturen, läßt er sich nicht vergleichen. In seine Auffassung der Natur spielt die antike Mythologie mit ihren Göttern und Halbgöttern herein. „Auf den Bergen, auf den Hügeln leben die alten Götter, und auf den Ruinen verschwundener Städte da stehen die Völker der Vergangenheit.“ Fühlt auch Carducci lebhaft die Natur, so sind doch seine Mittel, dieses Gefühl auszudrücken, weit unter dem, was wir seit Jean Paul in der deutschen und seit Wordsworth in der englischen Literatur kennen. Carducci erhebt sich in seinen Vergleichen und in seinen oft sehr ausgeführten Bildern kaum über das Niveau der Romantiker. Er verschmäht auch die gesuchten Bilder nicht, für deren Trivialität wir empfindlich geworden sind, seitdem wir die edle Einfachheit eines Adalbert Stifter kennen; wenn er z. B. spricht: „von den großen alten Eichen mit ihrem heiligen weissagenden Geflüster,

die, wenn der Nordwind hineinfährt, ihre langen grünen Mähnen schütteln und ein Gebrüll ausstoßen wie Reihen kämpfender Löwen," so will unsere Bewunderung nicht recht rege werden; sie gilt in jedem Falle mehr der Kühnheit als der Echtheit des Bildes.

Man muß Ausdrücke vermeiden, die störende Assoziationen mit sich bringen und unsere Gedanken von dem Weg ableiten könnten, auf den wir sie führen wollen. So spricht man bei Schatten besser von tiefen als von dunkeln, weil die farbigen Schatten tiefer in der Farbe, aber nicht etwa schwärzer oder grauer sind, was das Dunkel andeuten könnte. So widerspricht auch das so oft gebrauchte Bild: die Nacht breitete ihre Schleier über das Land, nicht der Wirklichkeit. Die Nacht wächst vielmehr aus der Tiefe in die Höhe; jedes Tal, ja jede Furche ist eine Stätte, wo Nacht geboren wird. Man mute der Phantasie keine allzu schwere oder gar unmögliche Bewegungen zu. In Schilderungen des Sonnenaufgangs kommt die Wendung vor: man sieht einen roten Schimmer vom Meere bis zum Berg herauffließen; hier ist „ausbreiten" sinnlicher, herauffließen ist im Grunde unmöglich. Das silberne Band des Wassers „rinnt" nicht, es schimmert, oder es liegt silbern. Das Wasser rinnt, das silberne Band schlängelt sich, die Schlange des Flusses windet sich. Ganz schief ist „der flutende Riesenteppich des Meeres", außerdem ist das Meer zu groß für einen solchen Vergleich! Die Sonne „zerschmilzt am Horizont" oder „geht zuckend unter" ist für

den Naturschilderer untauglich, weil zu weit abführend.

Von den gewöhnlichen Übertreibungen möchte ich hier nicht sprechen, sie kommen nur noch selten in der Literatur vor, aus denen der Landschaftsschilderer und der wissenschaftliche Naturfreund schöpfen. Es ist eine der besten Folgen des Einflusses der realistischen Richtungen in Kunst und Dichtung, daß nur noch untergeordnete Geister sich daran erfreuen, jede steile Felswand als senkrecht, jeden Urwald als undurchdringlich, jeden Seesturm als gigantisch, den Frühling als ewig lächelnd und jeden Herbsttag als melancholisch hinzustellen. Wo die handgreifliche Übertreibung in wissenschaftlichen Reisewerken noch weiterlebt, da entsteht sie aus einem Fehlschuß, der allerdings bei wissenschaftlicher und literarischer Durchbildung nicht möglich sein würde. Beispiel: Ujfalvy steht in Baltistan inmitten der mächtigen Hochgebirgsnatur des Himalaja. Seine in großen Zügen gezeichnete Schilderung dieses Hochgebirges meint er nun mit einem effektvollen Beleuchtungsbilde abschließen zu müssen, indem er schreibt: Am Abend sahen wir am Horizont ein Naturschauspiel, welches man bei uns in Mitteleuropa Alpenglühen nennt; nur war es mehr ein schreckenerregendes Feuermeer, das wir vor uns hatten, als ein lieblicher Schimmer! Zum Überfluß fügt er hinzu: Es ist eben immer alles vom asiatischen Standpunkte aus zu betrachten. Ich würde für letzteren Satz die Änderung vorschlagen: Man meint eben alles

vom asiatischen Standpunkte betrachten zu müssen. In den Wüsten jenseits des Atlas sollen „nur einzelstehende Fächerpalmen den Wanderer erinnern, daß diese Einöden Teile einer belebten Schöpfung sind“.[71]) Wir wissen aber heute, daß die Flora der Sahara ein paar hundert Arten enthält.

P. Loti, nicht zufrieden mit den ausgezeichneten Beobachtungen, aus denen er seine Schilderungen bildet, holt Bilder aus der Welt der Begriffe, die ihm den Reiz der Abwechslung und noch mehr des Fremdartigen, Seltsamen bieten müssen. Seine Schilderung der Mitternachtssonne ist eine merkwürdige Mischung von beiden. Verbessert er wirklich die guten Beobachtungen von dem Licht ohne Wärme, von der großen Ruhe der fast wie starr gewordenen Dinge unter dem Blicke dieses Riesenauges der Mitternachtssonne, durch den Schluß: ringsumher war ein Ausdruck von Nacht und Leben, von gestorbener oder noch unerschaffener Erde?

Die Beseelung der Natur.

Wohl ist die Beseelung der Natur das einfachste Mittel einer Schilderung, die in uns gleiche Saiten berühren soll; es ist die älteste Methode, die wir kennen, die mythologische. Aber die Beseelung, die das Menschliche in die Natur hineinsieht, ist etwas ganz anderes als das Gefühl für die eigene Seele der Natur.

Die Bildersprache der Naturschilderung hat sich der mythologischen Bilder doch nur in einer Zeit bedienen können, wo Konvention die Stelle der Beobachtung ein-

nahm. Beide haben ja Berührungspunkte, insofern sie ein Verhältnis des Menschen zur Natur aussprechen; aber die mythologische Bildersprache begnügt sich mit der Beseelung der Natur, die der Naturschilderung will darüber hinaus die Natur abbilden, jene wendet sich nur an das Gefühl, diese an die Einbildungskraft.

In der Zeit der gegenständlichen und wissenschaftlichen Naturbetrachtung ist auch Jean Pauls Methode, dem Baum, dem Kirchturm, dem Milchtopf eine ferne Menschenbildung, und mit dieser den Geist, zuzuteilen – „alle Linien- und Farbenschönheit ist nur ein übertragener Widerschein der menschlichen" – nicht mehr allgemein gültig. Wohl führt uns in die unbelebte Natur der Mensch, der Dichter und der Künstler hinein durch Symbolisieren; aber ebenso wie das Idealisieren liegt auch das Symbolisieren der Landschaftsmalerei und Naturschilderung fern. Für die Naturschilderung besonders sind nur Verzerrungen und Trübungen aus der anthropomorphischen Neigung hervorgegangen, jedem alten Gestein die leidenschaftslose Ruhe des Alters ansehen, in jedem steilen Berg und in jedem Felsenmeer Werke junger Riesen ahnen zu wollen, das Pflanzenkleid etwa wörtlich zu deuten: Der Fels hatte über sein graues Hemd einen Rock getan, aus den schönsten roten Pechnelken gewebt!

Solche Verzerrungen der Natur werden nur selten nicht ins Geschmacklose verfallen, das ihnen geradeso nahe gelegt ist, wie der Karrikatur. Es ist ja im Grunde nichts als Karrikatur, wenn Otto Ludwig den in bleiche, regenverkündende Dünste gehüllten Mond sich von

seinem Lager erheben läßt, wie im bloßen Hemde, oder Regenwolken als eine endlose Folge dunkler Regenschirme in den Händen eilender Riesen am Himmel dahin fliegen läßt, oder von einem Wolkengesindel spricht, das wochenlang mit strotzenden Wasserbäuchen von Abend hergekommen war. Zur Manier geworden, bringt diese Methode, auch wo sie ernst verfahren will, die ungeheuerlichsten Verzerrungen hervor. Derselbe Dichter sieht die Natur an einem schwülen Abend nicht wie im Schlummer, sondern im Starrkrampf, wo die schwarzen Wolken als Leichenmänner Anstalt machen, sie lebendig zu begraben; sie ringt vergeblich nach einem Hilferuf, einer Bewegung. Diese Beispiele, die aus der „Heiterethei", also aus einer Dorfgeschichte genommen sind, können nicht damit entschuldigt werden, daß das Spielen hart am Unwahrscheinlichen zu den Elementen des Humors gehört.

Uns Menschen ist natürlich alles Menschenverwandte in der Natur erfreulich, macht es doch das Fremde uns vertrauter, bringt uns dasselbe näher. Immer wird in einem tiefsten Sinne die Naturauffassung Recht behalten, die Freydank in die Worte gefügt hat:

> Die Erde keine Gattung trägt,
> In die nicht ein zweiter Sinn gelegt;
> Alles Erschaffene, daß ihr's wißt,
> Meint noch ein andres, als es ist.

Aber es wäre eine ungeheuere Einförmigkeit, nur daran denken zu wollen. Die Natur hat ihre Existenz und ihr Recht für sich. Wie arm, wie einseitig die anthropomorphische Theorie sein kann, zeigt F. Vischers Vergleich des Regens mit Tränen, des

Bewölktsein des Himmels mit Stirnrunzeln. Das führt auf die künstliche, oft direkt erzwungene und unwahre Natursymbolik Ossians zurück, wo z. B. das Haar eines Mädchens verglichen wird dem „mist of Cromla curling upwards on the Ben“! Im Regen ist doch auch das Niederströmen, die Fülle, die Beständigkeit, die Ahnung der befruchtenden Wirkung, der schimmernde Überzug der Pflanzen und Steine und wie vieles andere, was wir doch nicht alles egoistisch auf uns allein beziehen dürfen. Wie tief und innig ist im Vergleich zu jener Vermenschlichung der Natur die Vergeistigung in der germanisch-slavischen Sage von den weiblichen Geistern, die zur Blüte- und Reifezeit in den Getreidefeldern walten und die kein menschlicher Laut stören darf!

Nicht die Erinnerungen an Menschen, sondern die Empfindungen beseelen wahrhaft die Bilder. Wohl mag der klare Spiegel des Sees in einer Waldlandschaft an das Auge erinnern, wie es in seiner Umgebung leuchtet; wir denken aber nicht an das Auge, sondern nur an die Stimmung, wenn sein Blick unbestimmt, dunkel, fragend auf uns ruht. So schaut mich aus Ruysdaels „gemalten Elegien“ oder aus Lenaus gedichteten, nicht das melancholische Auge, sondern dessen trauernder Ausdruck an. Die Gefahr der an menschliche Verhältnisse erinnernden Naturbilder wird auch immer darin liegen, daß sie keine Ausführung vertragen. Entweder werden sie dadurch zu deutlich, oder es werden Eigenschaften herangezogen, die nicht dazu passen; in beiden Fällen

wird das Bild schief, der Vergleich hinkend. Auch wenn das Lachen des heiteren Himmels nicht schon längst trivial, ja lächerlich geworden wäre, würde es doch geradezu fatal wirken, wenn bei Pöppig der Himmel der tropischen Regionen „mit einem so ansprechenden Glanze, man möchte sagen, mit einer so bedeutsamen Ruhe auf den Menschen herablacht."

Die verführerische Neigung zu Parallelisierungen, die einen ursächlichen Zusammenhang entfernter Teile derselben Landschaft andeuten wollen, den sie aber nicht beweisen können, ist zwar mit dem Fortschritt der Erkenntnis schwächer geworden, kommt aber doch immer wieder einmal zum Vorschein. Besonders die Zustände der Völker werden gern auf diese Weise mit der Natur ihrer Wohnplätze verglichen. Ich spreche nicht von den verfehlten Versuchen Taines und seiner Schule auf dem kurzen Wege solcher Parallelisierungen, das Volk in Abhängigkeit von seiner „Umwelt" darzustellen, will überhaupt nur ein Beispiel nennen. „Diese Menschen sind frei," sagt Junghuhn von den Batak Sumatras in seiner schönen Schilderung der sumatranischen Hochlande, „frei und von niemanden beherrscht, ebensowenig als die Bergebene, die sie bewohnen, von anderen Höhen überragt wird, sondern frei auf das tiefere Land herabblickt."[74])

Anmerkungen zu Abschnitt 6 bis 9.

6. Das Beobachten.

1) Taine, Voyage aux Pyrénées III. Gavarnie.

2) Leitschuh, Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei, 1898, S. 46.

3) Floerke, Zehn Jahre mit Böcklin. München 1901.

4) Naturhistorische Alpenreisen, 1830, S. 372.

5) Chamisso, Reise um die Welt II, S. 292.

6) In den „Gletschern der Ostalpen" von Eduard Richter (1888) sind diese kleinen Gletscher nicht angegeben; ich habe auf sie in den Geographischen Mitteilungen 1889, Literaturbericht S. 145, hingewiesen.

7) J. Payer in „Die Österreichisch-Ungarische Nordpolarexpedition 1872–74", S. 11.

8) Reich an solchen vorausblickenden Beobachtungen sind Heinrich Noés Jahreszeiten. Görz 1889.

9) Kittlitz, Denkwürdigkeiten einer Reise nach dem russischen Nordamerika, 1858. I, S. 191.

10) Nansen, Auf Schneeschuhen durch Grönland II, S. 2.

11) W. Junker, Geographischer Bericht über das Chor Baraka. Geogr. Mitteilungen 1876, S. 383, und Reisen in Afrika I, S. 73.

12) „Searching and accurate“ in Types of Scenery and their Influence on Literature 1898, S. 15. — Dieses Suchen und Forschen begegnet uns schon bei Dante. Es ist wenig beachtet, daß Dante auch als Beobachter der Naturerscheinungen des täglichen Lebens hoch über der ganzen Wissenschaft seiner Zeit stand. In der Göttlichen Komödie kommen Stellen vor, die noch weit über die Freude an den Erscheinungen hinaus die Freude an der wissenschaftlichen Erklärung aussprechen. Stoppani hat in seiner Abhandlung „Il Sentimento della natura e la Divina Commedia“ (Mailand 1865), einer der besten Schriften über die Entwicklung und das Wesen des Naturgefühls überhaupt, zahlreiche Beispiele gegeben. Ich hebe nur die Verse über den Einfallswinkel des Lichtes im Purgatorio C. XV. hervor:

Come quando dall'acqua o dallo specchio
Salta lo raggio all' opposta parte etc.

Dante ist auch der Vorläufer der Sänger des Himmels und der Sterne, für die er größere Gedanken und lieblichere Farben hatte als Milton und Klopstock. In seiner Schilderung des irdischen Paradieses offenbart er ein so vielfältiges und zugleich zartes Empfinden der Natur wie keiner vor ihm.

13) Stifter, Der Nachsommer, II, S. 397. Wordsworth sagt in seinem Führer durch die Seenlandschaft (1820): „Auf einen stillen Wasserspiegel schauend, fühlen wir unsere Einbildung in Tiefen gelenkt, in die wir sonst nicht dringen. Der Grund davon ist nicht bloß, daß wir den Himmel unter uns in der Erde liegen sehen, sondern daß unsere Eindrücke von der Erde und unsere Gedanken über dieselben durch ein so klares Medium gegangen sind.“

14) J. Fenimore Cooper, The Homebook of the Picturesque, S. 56. Dort auch: Wir entdecken, wenn wir in die Geheimnisse dieses großen Schauspiels eindringen, einen anderen Charakter als den, der sich zuerst an unsere Sinne drängte.

15) Junghuhn I, Java I, S. 47.

16) W. Gallenkamp, Japan und unser Kunstgewerbe. Beilage der Allgemeinen Zeitung 1903, Nr. 98.

17) Gottfried Kellers Nachgelassene Schriften 5. A. 1893, S. 48. in dem Aufsatze „Am Mytenstein", wo Keller den Dichtern rät, sich Haus und Garten zu Morgen- und Abendland zu machen.

7. Was lernt die Naturschilderung von der Poesie und der Landschaftsmalerei?

18) Umarbeitung mehrerer Vorträge, Vorträge und Reden. 4. Aufl., Bd. II, S. 95 u. f.

19) F. Leitschuh, Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei, 1898, S. 18.

20) Dieses Bild kehrt in Nietzsches Zarathustra wieder: „Das Meer der Pfau der Pfauen."

21) Schäffer, Die alpine Landschaftsmalerei. Zeitschr. d. D. u. Ö. Alpenvereins 1890, besonders der Schlußsatz S. 180.

22) Über diese Versuche vgl. Michel, Jacob van Ruysdael (in Artistes célèbres), bes. S. 35.

23) Friedrich Th. Vischer, Kritische Gänge V (1866), S. 53.

24) P. Güßfeldt, Kaiser Wilhelms II. Reisen nach Norwegen in den Jahren 1889–92 (1892), S. 35.

25) Gierke, Japanische Malerei. Westermanns Monatshefte 1883 (Juni), S. 328.

26) Lotze, Geschichte der Ästhetik (1868), S. 618.

27) Reisen in Tibet d. U. S. 78. Die Wirkung dieser Worte auf den Leser ist um so tiefer, je weniger ihn sonst Prschewalski mit Schilderungen seiner Eindrücke verwöhnt.

28) Vortrefflich hat Kügelgen in der zweiten seiner „Drei Vorlesungen über Kunst“ an einer Ruysdaelschen Landschaft bescheidensten Vorwurfes diese Fähigkeit der Landschaftsmalerei, das Naturverständnis zu vertiefen, geschildert. (Neudruck 1902), S. 65 u. f.

29) Richard Muther, Geschichte der Malerei II (1900), S. 86.

30) Auf Schneeschuhen durch Grönland II, S. 751.

31) Reise durch Schweden 1804. III, S. 1888.

32) Lichtenstein, Reise in Afrika I, S. 296.

33) Ansichten der Natur Bd. II, S. 6.

34) Rüppell, Reisen in Nubien, S. 269.

35) Studien I, S. 139.

8. Das Wort.

36) Vortreffliche Sammlung von Beispielen in Dr. Richard Seyferts Büchlein Die Landschaftsschilderung, dargestellt an der heimatkundlichen Literatur über das Königreich Sachsen, Leipzig 1903.

37) Campbell. Bertuchs Sammlung von Reisebeschreibungen. XXX, S. 67.

38) Koch, Reise in den Kaukasus und nach Georgien. I, S. 250.

39) Ansichten der Natur. Bd. II, S. 35.

40) Ebd. I, S. 5.

41) Friedrich Nietzsche, Werke. Bd. XI (1901), S. 110.

42) Simon Pallas, Vorrede zu den Reisen durch verschiedene Provinzen des Russischen Reiches 1771.

43) Geographische Zeitschrift X. (1904), S. 19.

44) Deutsche Geographische Blätter IX, S. 31.

45) Sartorius von Waltershausen, Der Ätna und seine Ausbrüche. Verhandl. der Ges. d. Naturforscher und Ärzte zu Wien 1857.

46) Ansichten der Natur, 3. Ausg. I, S. 9 u. 10.

47) Spix und Martius, Reise in Brasilien in den Jahren 1817–20. I, S. 84.

48) J. Payer, Die Österr.-Ung. Nordpolarexpedition 1872–74, S. 12.

49) G. Naumann, Das Meer in F. Nietzsches Zarathustra-Dichtung (Haessel-Festschrift 1902).

50) A. v. Humboldt, Reise in die Äquinoktialgegenden 1794–1804, 4. Buch, 12. Kapitel.

51) D. Livingstone, Missionary Travels, S. 383.

52) J. M. Hildebrandt, Skizze zu einem Bild madagassischen Naturlebens. Zeitschrift d. Ges. f. Erdkunde 1881, S. 194.

53) Emil Schmidt, Reise nach Südindien. 1894, S. 144.

54) Vgl. die schöne Analyse des Moorgedichtes von Klaus Groth in dem Aufsatze „Über Landschaftsschilderung" von Hans Stübler. Zeitschrift für Schulgeographie XXII. Jahrg., 6. Heft.

55) Lichtenstein, Reisen im südlichen Afrika 1803–1806. Bd. I, S. 178.

56) Nachtigal, Sáhara und Sudân, 1879, I, S. 565.

9. Das Bild.

57) Ruskin, „Of Mountain Beauty". 2. Ed., S. 2.

58) Moritz Wagner, Reise nach dem Ararat 1848, S. 92.

59) Richard Schomburgk, Reisen in Britisch-Gujana 1840–44. I, S. 106.

60) Verhandlungen des Deutschen wissenschaftlichen Vereins in Santiago, Chile. Bd. V 1903.

61) Lehmann, Pommerns Küste von der Dievenow bis zum Darss. 1878, S. 1.

62) Adalbert Stifter, Erzählungen, S. 344.

63) In den Geomorphologischen Beobachtungen aus Norwegen. Sitz.-Ber. d. Wiener Akademie 1896. I, S. 138.

64) Junghuhn, Naturwissenschaftliche Reise 1845, S. 58.

65) Junker, Reisen in Afrika 1875–86. I, S. 164.

66) Nares, Official Report Arctic Expedition 1876, S. 19.

67) Zeitschrift für bildende Kunst I, S. 83.

68) Landschaftskunde. 1887. S. 26.

69) Cameron, Across Africa I, S. 278.

70) Oudney, Beschreibung der Reisen und Entdeckungen im nördlichen und mittleren Afrika. Neue Bibliothek der Reisen. Bd. XLIII, S. 52.

71) Taine, Voyage en Italie I, S. 8.

72) Darmesteter, Lettres sur l'Inde 1888, S. 2.

73) Ansichten der Natur Bd. II, S. 14.

74) Java, seine Gestalt ꝛc. D. A. I (1857), S. 83.

Sachregister.